Wilh. Jos. v. Wasielewski

Das Violoncell und seine Geschichte

Zweite, durchgearbeitete und vermehrte Auflage

von

Waldemar von Wasielewski



Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig 1911

Dr. Otto Rothschild

in herzlicher Freundschaft

Der Herausgeber

Vorwort zur ersten Auflage.

In den nachfolgenden Blättern biete ich der musikalischen Welt die Geschichte des Violoncells und des Violoncellspiels. Derselben habe ich die Geschichte der Viola da Gamba vorausgeschickt, weil dieses Instrument als Vorläufer des Violoncells zu betrachten ist. Für meine Arbeit sind von mir die vorhandenen Musiklexika, hauptsächlich aber Gerbers altes und neues Tonkünstlerlexikon, sowie Fétis' „Biographie universelle des musiciens" benutzt worden. Was ich sonst noch aus anderen Schriften entlehnt habe, findet sich im Laufe der Darstellung angemerkt.

Von besonderem Wert für mein Unternehmen war es, daß der Königl. sächsische Konzertmeister, Herr Friedr. Grützmacher, die große Freundlichkeit hatte, mir seine reichhaltige Sammlung der älteren und ältesten Violoncell-Literatur zur Benutzung anzuvertrauen, wodurch ich die Möglichkeit gewann, mich über die historische Entwicklung der Violoncellkomposition zu orientieren. Gerne ergreife ich die Gelegenheit, demselben an dieser Stelle meinen Dank dafür auszusprechen.

Sondershausen, im Dezember 1888.

v. Wasielewski.

Vorwort zur zweiten Auflage.

Der Herausgeber ist bemüht gewesen, das vor mehr als 20 Jahren zuerst erschienene Buch durch Nachträge, Ergänzungen und Verbesserungen wieder auf den Stand der Gegenwart zu bringen, während die Gesamtanlage keine Änderung erlitten hat.

Erwähnenswert ist vor allem die Neuaufnahme einer beträchtlichen Anzahl meist jüngerer Violoncellisten auf Grund persönlicher

Information. Dabei kann nicht verschwiegen werden, daß der Herausgeber von den Herren Violoncellisten weniger unterstützt wurde, als er gehofft hatte, indem die Hälfte seiner versendeten Briefe ohne Antwort blieb. Trotzdem hoffe ich, daß wenigstens kein Name von Bedeutung fehlt, obgleich es nunmehr nicht möglich war, in jedem Falle authentische Mitteilungen über den Lebensgang zu bringen.

Des Weiteren wurde eine sehr große Anzahl von Daten und anderen Einzelheiten aller Art berichtigt, wobei ich z. T. durch dankenswerte Mitteilungen einzelner Künstler unterstützt worden bin. Wenngleich nicht an Umfang, so dürfte das Buch doch an Zuverlässigkeit gerade durch diesen Teil der Bearbeitung wesentlich gewonnen haben. Trotzdem werden sich noch viele Unrichtigkeiten im einzelnen vorfinden, weshalb ich jeden Interessenten, dem solche begegnen, angelegentlich ersuche, mir oder dem Verlage davon Nachricht zu geben. Jede wenn auch noch so unscheinbare Mitteilung wird mit Dank entgegengenommen und verwandt werden.

Von der benutzten Literatur nenne ich an dieser Stelle nur als besonders wichtig Eitners Quellenlexikon und Einsteins Buch über die deutsche Literatur der Viola da Gamba. Andere zu Rate gezogene Werke und Aufsätze finden sich im Text angegeben.

Besonderen Dank schulde ich der Konzertdirektion Wolff in Berlin, die mir, wie bereits bei der Neubearbeitung der Violingeschichte des Autors, so auch diesmal mit der Mitteilung einer größeren Anzahl von Adressen eine sehr wohltätig empfundene Unterstützung hat zuteil werden lassen.

Sondershausen, am 16. November 1911.

Waldemar v. Wasielewski.

Inhalt.

Einleitung.

Die Geschichte des Violoncells und Violoncellspieles hängt in ihren Anfängen bis zu einem gewissen Grade mit jener der Viola da Gamba und deren Vorläufer, dem „Basso di Viola" des 16. Jahrhunderts zusammen. Das letztgenannte Instrument bildete in dem damaligen Streichquartette, zu welchem nach der italienischen Benennung die „Violetta" („Discant-Viola") sowie die „Viola d'Alta" und „di Tenore" gehörten, den Baß. In Deutschland hießen diese Tonwerkzeuge Diskant-, Alt-, Tenor- und Baßgeigen. Die Bezeichnungen „Viola" und „Geige"[1] waren mithin für jene Zeit gleichbedeutend. Man hat sich aber dabei, wie die vorstehenden Angaben ersehen lassen, nicht eine einzelne Art, sondern eine Familie von Streichinstrumenten vorzustellen. Beschreibungen und Abbildungen davon finden sich bei folgenden Musikschriftstellern des 16. Jahrhunderts:

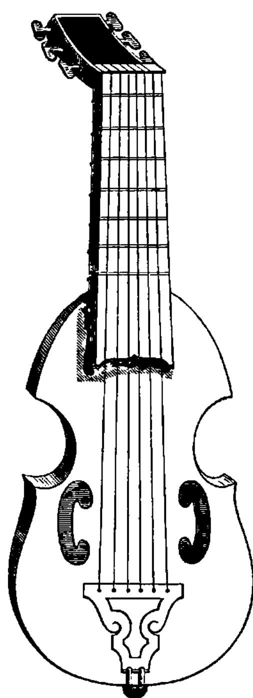
Sebastian Virdung: „Musica getutscht" (1511); Hans Judenkünig: „Ain schöne kunstliche vnderwaisung" usw. (1523); Martin Agricola: „Musica instrumentalis deutsch" (1528); Hans Gerle: „Musica Teusch" (Teutsch) (1532); Lanfranco: Scintille (1533); Ottomar Luscinius: (Nachtgall) „Musurgia seu praxis Musicae" (1536) und Ganassi del Fontego: „Regola Rubertina" (1542). Agricolas und Gerles Werke erschienen in verschiedenen Auflagen. Des ersteren Schrift sowie Luscinius' „Musurgia" sind teilweise Reproduktionen von Virdungs „Musica getutscht".

[1] Unter dem im 15. und 16. Jahrhundert gebräuchlich gewesenen Namen „Geige" ist nicht an unsere heutige Violine zu denken. Auf diese wurde jene Bezeichnung erst später übertragen.

Von den „Violen" oder „Geigen" gab es, wie aus den Schriften obengenannter Autoren hervorgeht, zweierlei Gattungen[1]. Die eine



(Judenkünig.)



(Hans Gerle.)

derselben hatte keinen Steg, die anderen hingegen waren mit einem solchen versehen. Für den vorliegenden Zweck kommt allein die

[1] Näher Eingehendes über die obigen Streichinstrumente und ihre Vorläufer enthalten meine Schriften „Die Violine und ihre Meister" (Leipzig, Breitkopf u. Härtel, V. Aufl. 1910) und „Geschichte der Instrumentalmusik im 16. Jahrhundert" (Berlin, Brachvogel u. Ranft), weshalb eine Wiederholung des dort Gesagten hier unnötig erscheint.

letztere Art in Betracht, von der man ebenso wie von der steglosen Geige vier verschiedene Exemplare besaß. Alt und Tenor hatten ein und dieselbe Größe, doch verschiedene Stimmung.
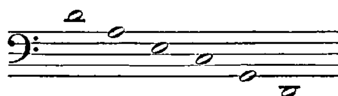
Die besagten Violen (Geigen) waren mit sechs Saiten bezogen, welche ebenso hießen wie die sechs Lautenchöre, nämlich: Groß Bumhardt, Mittel Bumhardt, Klein Bumhardt, Mittelsaite, Gesangsaite und Quintsaite. Bei den Instrumenten, welche nur einen Bezug von fünf Saiten hatten, blieb der „Groß Bumhardt" fort. In Italien wurden die sechs Saiten genannt: Basso, Bordone, Tenore, Mezanella oder Mezana, Sottanella oder Sotana und Canto. In Frankreich hießen sie nach Mersennes Angabe: Sixiesme, Cinquiesme, Quatriesme, Troisiesme, Seconde und Chanterelle. Derselbe Autor gibt für die Violen die Namen: „Dessus", „Haut-Contre", „Taille" und „Bass-Contre".

In Judenkünigs und Hans Gerles Werk befinden sich die nebenstehenden Abbildungen der mit einem Steg versehenen Streichinstrumente.

Die Identität derselben ist unverkennbar, wenn sie auch in manchen Einzelheiten der Formgebung voneinander abweichen. Beide Tonwerkzeuge stellen die sogenannte „große Geige" oder den „Basso di Viola" dar[1]. Ihre Stimmung war die der Laute, welche als älteres Saiteninstrument in dieser Beziehung zum Vorbild diente. Nur in betreff der Stimmungshöhe waltete ein Unterschied ob. Bei Judenkünig ist sie diese:



Hans Gerle dagegen notiert sie so:



Man sieht, die zweite Stimmung ist um eine Quint tiefer als die erste. Judenkünigs Geigenstimmung repräsentiert die Tenor- und diejenige Gerles die Baßlage.

[1] Dieses Instrument wurde in Italien auch „Violone" genannt, wie aus Lanfrancos „Scintille" (Brescia 1533) hervorgeht. Die Bezeichnung violone war noch bis zu Corellis Zeiten für die „große Geige" (Basso di Viola) üblich, wurde später aber auf den Kontrabaß übertragen. —

Agricola sagt in seiner „Musica instrumentalis“ bezüglich der Stimmungshöhe für die Laute:

„Zeuch die Quintsait so hoch du magst
Das sie nicht reist wenn du sie schlagst“,

und in Hans Neusiedlers Lautenbuch (1535) heißt es: „Wer die lauten ziehen (d. h. stimmen) wil lernen, der zihe zum ersten die quintsaiten, nit zu hoch, auch nit zu nieder, ein zymliche Höch, als die saiten erleiden mag.“ Eine ähnliche Anweisung findet sich in Gerles „Musica Teutsch“.

Die Haltbarkeit der „Quintsait“ war mithin Bestimmungsgrund für die Tonhöhe der Lautenstimmung — einen Normalton gab es ohnehin noch nicht —, und bei den Streichinstrumenten wurde es jedenfalls ebenso gehalten. Musizierte man mit Blasinstrumenten zusammen, so hatten sich selbstverständlich die Saiteninstrumente in betreff der Stimmung nach denselben zu richten.

Die „großen Geigen“ wurden, in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts wenigstens, allem Anschein nach auf zweierlei Manier traktiert. Aus der Abbildung in Judenkünigs Schrift ist die eine Art der Handhabung zu ersehen, welche keiner weiteren Erläuterung bedarf. Daß es sich bei der von Judenkünig bildlich, doch ohne jede Erklärung dargestellten Behandlung der „großen Geige“ um keine Ausnahme handelt, geht aus nebenstehender Titelvignette eines anderen Druckwerkes jener Zeit hervor.

Der mit den beiden Lautenisten zusammen musizierende Bassist zeigt dieselbe Positur und Spielweise, wie der Holzschnitt in Judenkünigs Schrift, nur mit dem Unterschied, daß er den Hals seines Instrumentes in der linken Hand hält, während die stark rückwärts gebogene Wirbelplatte des Instrumentes bei Judenkünigs Spieler auf der Schulter ruht. Leicht ist einzusehen, daß in beiden Fällen kaum mehr geleistet werden konnte, als die allereinfachste Baßbegleitung.

Mehr war jedenfalls im Hinblick auf die von Gerle für die „große Geige“ vorgeschriebene Behandlung herauszubringen. Er sagt darüber: „Wann du nun die Geygen also wie ich dich gelerndt hab, beschriben[1], gestympt vnd zogen hast, vnd zugeygen anfahen wildt

[1] Das Wort „beschriben“ betrifft die Buchstaben, welche man zur Bequemichkeit des Spielers für die Fingergriffe auf dem Griffbrett zu verzeichnen pflegte.

so schick dich also. Nim den geygen hals in die lincken, vnd den bogen in die rechten handt, setz dich nieder vnd faß die Geygen zwischen die schenkel, das du mit dem bogen nit anstest (anstößt), Vnd befleis dich das du den bogen wann du geygst, gerad vnd eben auff den sayten nicht vber ein ort zufern odder zu nahendt von dem



steg[1] darauff die sayten liegen fürest, Auch das du nicht zwu saytten mit einander sonder allein die darunder der buchstab der in der Tabulatur stehet, mit dem bogen ziehest, vnd das mus in sonderheyt in acht gehabt werden."

Aus dieser von Gerle gegebenen Anleitung geht hervor, daß das Instrument, von welchem er spricht, eine sogenannte „Kniegeige" (italienisch „Viola da Gamba") war. Im 16. Jahrhundert scheint aber diese Bezeichnung noch nicht üblich gewesen zu sein.

Hans Gerle, ein Nürnberger Kind, geb. gegen 1500, genoß schon zu Beginn der zwanziger Jahre des 16. Jahrhunderts in seiner Vaterstadt bedeutendes Ansehen, nicht nur als geschickter Spieler, sondern auch als Lauten- und Geigen- (Violen-) macher. Doch wurde die Fabrikation dieser Instrumente, und namentlich der Violen, schon bedeutend früher von anderen betrieben.

Der älteste Geigen- oder Violenbauer, von dem wir Kunde haben, ist ein gewisser Giovanni Kerlino, der nach Fétis' Angabe in Brescia lebte und wirkte. Die größte Wahrscheinlichkeit spricht dafür,

[1] Der Zeichner, welcher für Gerles „Musica Teutsch" die Abbildungen der Instrumente lieferte, hat bei der „großen Geige" den Steg fortgelassen. S. S. 2 d. Bl.

daß er ein Deutscher, oder doch von deutscher Abkunft war, denn das Wort „Kerl" ist in den verschiedensten Varianten von jeher, sowohl als Gemein- wie als Eigen- oder Familienname bei den germanischen Stämmen gebräuchlich gewesen. Im deutschen Wörterbuch[1] der Gebrüder Grimm sind folgende Wandlungen des Ausdruckes „Kerl" verzeichnet: kerle, früher kärle, kerls, kerles, kerlis, kerli, kerlin, kerel, kaerl, kerdel und kirl. Sie sind deutschen Ursprunges und stammen aus dem Mitteldeutschen oder auch Niederdeutschen ab, während die angelsächsischen sinnverwandten Bezeichnungen „carl" und „ceorl" sind.

Ursprünglich ist das Wort „kerl" (kerle) nach Grimm gleichbedeutend mit „Mann" und auch mit „Ehemann". Es wurde aber auch als Familien- oder Geschlechtsname gebraucht, wie die Musikernamen Jacob de Kerle (16. Jahrh.), Joh. Kaspar von Kerll (auch Kerl, Kherl, Cherle geschrieben), geb. 1628, und Vitus Kerle (18. Jahrh.) beweisen[2].

Eine Nebenform von „Kerl" ist nach Grimm das im 16. und 17. Jahrhundert als Maskulinum übliche „Kerlin". Wer möchte hiernach noch bezweifeln, daß der Brescianer Instrumentenmacher Kerlino von deutscher Herkunft war[3]. Dieser Mann hat ursprünglich offenbar Kerl oder Kerlin geheißen, welchen Namen von den Italienern entweder die, ein Diminutiv bezeichnende Silbe „ino" oder

[1] S. in dems. den Artikel „Kerl".

[2] Auch in unserer Gegenwart kommt dieser Familienname vor. Es sei hier nur G. H. Bruno Kerl, Prof. an der K. Bergakademie zu Berlin, genannt.

[3] In der Gazetta musicale di Milano (1889, 26. Mai) führt Dr. Alfredo Untersteiner aus, er halte für unwahrscheinlich, daß Kerlino ein Deutscher gewesen sei. Erstlich komme der Buchstabe K in italienischen Schrift- und Druckstücken jener Zeit vor; sodann sei es merkwürdig, daß ein Deutscher zur Fabrikation derartiger Bogeninstrumente nach Italien gekommen sein solle, wenn man bedächte, daß damals solche Instrumente in Deutschland noch gar nicht bekannt gewesen seien. — Beide Gründe sind, wie man leicht sieht, nichts weniger als zwingend, und so darf vorderhand Kerlino seinen Platz als mutmaßlicher Deutscher behalten. Einstein (Zur deutschen Literatur für Viola da gamba usw.) deutet auf die Möglichkeit hin, daß Giovanni Kerlino und Hans Gerle ein und derselbe Name sein könnten, was wahrscheinlich genug klingt. Es handelt sich dann bei Giovanni Kerlino vielleicht um den Vater oder Großvater Hans Gerles aus Nürnberg.

der Vokal „o“ angehängt wurde. Italienischer Abkunft kann das Wort nicht sein, da die italienische Sprache kein „K“ kennt[1].

Fétis berichtet, Kerlino sei als Begründer der Brescianer Geigenmacher-Schule zu betrachten, welche als die älteste Italiens von Mitte des 16. Jahrhunderts ab durch Gasparo da Salò und dessen mutmaßlichen Schüler Giov. Paolo Maggini zu großer Berühmtheit gelangte. Sollte diese, große Wahrscheinlichkeit für sich habende, Angabe begründet sein, so würde mithin einem Deutschen, oder doch einem Manne deutscher Abkunft, das Verdienst nachzurühmen sein, für die Kunst des italienischen, später zur höchsten Blüte entwickelten Streichinstrumentenbaues in maßgebender Weise tätig gewesen zu sein.

Weiter erfahren wir durch Fétis, daß im Jahre 1804 ein Pariser Geigenmacher, Namens Koliker, eine schon vorher von dem französischen Musikschriftsteller de la Borde beschriebene Violine mit der Inschrift: „**Joan. Kerlino, ann. 1449**“ besessen habe, die ursprünglich eine Viola da braccio gewesen sei. Ohne Zweifel dürfte dies merkwürdige Instrument zurzeit noch existieren. Fétis, der es selbst gesehen hat, bezeichnet seine Tonqualität als eine lieblich weiche und matt gedämpfte. Unter den Tonsetzern, welche für die Viola schrieben, ist Giov. Battista Bonometti, geb. gegen Ende des 16. Jahrhunderts in Bergamo, zu nennen. Er ließ 1615 in Wien ein Heft Trios für zwei Violen und Baß drucken.

Nächst Kerlino treten in Oberitalien an namhaften Lauten- und Violenmachern auf: der Mönch Pietro Dardelli[2] in Mantua um 1500, Uldrich Duiffopruggar in Bologna um 1500, Venturi Linarolli (Linelli) in Venedig um 1520, Peregrino Zanetto in Brescia um 1530 und Morglato Morella in Venedig um 1550. Außer diesen Männern ist Gasparo Duiffopruggar, von deutscher Abkunft[3],

[1] Im späteren Mittelalter wurde zwar in der italienischen Schriftsprache das K gebraucht, aber nur bei deutschen Eigennamen; übrigens nicht immer, aber häufig.

[2] Unterm 3. Juni 1889 berichtet Alessandro Marinelli in Bergamo an die Gazetta Musicale di Milano, daß die Familie Marenzi in Bergamo ein Violoncell von Piedro Dardelli besitzt, welches auf der Esposizione musicale in Bologna vom Jahre 1888 ausgestellt war.

[3] Der Name Duiffopruggar ist aus der Verwelschung des noch heute in Süddeutschland vorkommenden Namens Tieffenbrucker entstanden. Kaspar Tieffenbrucker selber stammte aus Freising in Bayern, wo er 1514 geboren wurde. Er besuchte in seiner Jugend wahrscheinlich Oberitalien und lebte nach 1550 in Lyon.

deshalb hervorzuheben, weil er, soweit man zu sehen vermag, die ersten Violinen verfertigte.

Nächst Duiffopruggar zeichnete sich Andreas Amati (1520 bis gegen 1580), Stifter der Cremoneser Schule, im Bau von Violen (und auch Violinen) aus. Seine Instrumente erlangten bald so große Berühmtheit, daß König Karl IX. von Frankreich, welcher ein enthusiastischer Musikliebhaber war, von ihm 24 Violinen, 6 Bratschen und 8 Bässe bauen ließ. Unter den letzteren befanden sich jedenfalls einige Baß-Violen nach Art der Viola da Gamba. Die von Andreas Amati für Karl IX. gefertigten Instrumente gingen samt und sonders während der französischen Revolution zugrunde.

Gleichzeitig mit Andreas Amati wurde auch in Brescia der Streichinstrumentenbau von Gasparo da Salò schwunghaft betrieben.

In Deutschland zeichneten sich von der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ab besonders aus: Laux min Possen, um 1550 zu Schongau, seit 1564 Instrumentenmacher bei der Münchener Hofkapelle, Johann Kohl, welcher um dieselbe Zeit in München wirkte und 1599 zum dortigen Hofinstrumentenmacher ernannt wurde, sowie Joachim Tielke. Letzterer lebte, wie Gerber berichtet, „zu Hamburg um die Zeit von 1660 bis gegen 1730, und verfertigte sogar Lauten von lauter Elfenbein und Ebenholz, deren Hals mit Gold, Silber und Perlmutter ausgelegt war, besonders aber eine von neun Spänen der allerschönsten Schildkröte". Tielke fabrizierte aber auch Violinen und vorzügliche Gamben. Eine derselben, ein kostbares Instrument, welches ehedem im Besitz des Kurfürsten Joh. Wilhelm von der Pfalz[1] (1690—1716) war, kam von Mannheim in die Herzog-Max-Burg zu München, und von dort in das Königl. bayerische Nationalmuseum, wo sie als ein Kabinettstück von seltenem Wert aufbewahrt wird. Der Wirbelkasten, das Griffbrett, der Saitenhalter, die Zargen und die untere Decke, — alles dies ist mit Ornamenten von Blumen, Laub- und Rankenwerk, sowie mit symbolischen und allegorischen Schildereien bedeckt, welche der Mythologie entnommen sind und meist die Liebe und die Musik zum Gegen-

— Näheres über ihn in der Broschüre Henri Coutagnes: Gaspard Duiffoproucart et les luthiers lyonnais du XVI. siècle, sowie in des Verfassers: Die Violine und ihre Meister, V. Aufl. S. 20 ff.

[1] Es ist derselbe Fürst, dem Corelli seine 1712 herausgegebenen „Concerti grossi" widmete.

stand ihrer Darstellung haben. Diese Verzierungen und Schildereien sind von eingelegter Arbeit in Schildpatt, Elfenbein, Ebenholz, Perlmutter und Silber[1]. Ein anderes wertvolles, im Jahr 1701 von J. Tielke gebautes Gambenexemplar, welches dem berühmten Cellovirtuosen F. Servais gehörte, ist in dem kürzlich von J. A. Hipkins zu Edinburg herausgegebenen Werk: „Musical Instruments, historic, rare and unique" beschrieben und abgebildet[2].

Während der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts muß eine beträchtliche Vervielfältigung der bis dahin gebräuchlich gewesenen Violenarten, und namentlich auch der hier speziell in Frage kommenden Baß-Viola unternommen worden sein, denn Michael Prätorius zählt in seinem 1614—1620 erschienenen Syntagma mus. folgende Exemplare auf:

1. Gar große Baß-Viol mit vier Saiten (unserm heutigen Kontrabaß entsprechend), 2. Groß Baß-Viol de Gamba in drei verschiedenen Stimmungen mit fünf oder auch sechs Saiten (gleichfalls Kontrabaßlage), 3. Klein Baß-Viol de Gamba in fünf verschiedenen Exemplaren mit sechs, vier und drei Saiten (der Tonlage nach einigermaßen unserm heutigen Violoncell entsprechend), 4. Tenor- und Alt-Viol de Gamba in zwei verschiedenen Stimmungen mit sechs, fünf, vier und drei Saiten (der Tonlage nach teils dem Violoncell und teils der heutigen Bratsche entsprechend), 5. Cant Viol de Gamba (Violetta picciola) in vier verschiedenen Exemplaren mit sechs, fünf, vier und drei Saiten (der Tonlage nach teils der Bratsche und teils der Violine entsprechend), 6. Viol Bastarda in fünf verschiedenen Stimmungen, durchweg mit sechs Saiten (der Tonlage nach dem Violoncell entsprechend), und 7. Viola de Braccio in vier ver-

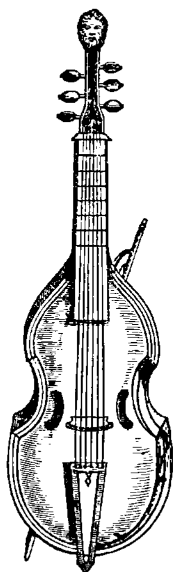
[1] Von diesem reich dekorierten Instrument hat Herr Obernetter in München zwei sehr schöne photographische Aufnahmen angefertigt, welche mit voller Schärfe alle Einzelheiten wiedergeben. Dieselben sind, soviel mir bekannt, käuflich zu haben.

[2] Bei dieser Gelegenheit sei noch auf eine dritte prachtvolle Gambe hingewiesen, die von Vincenzo Ruger detto il per im Jahre 1702 zu Cremona gebaut wurde. Sie zeichnet sich nicht allein durch ein in jeder Hinsicht selten schönes Äußere, sondern auch durch eine außerordentlich sonore und ungemein edle Tonqualität aus, welche den Klangcharakter der Gambe mit dem des Violoncells in sich vereinigt. Letzterer Umstand erklärt sich dadurch, daß die Unterdecke nicht jene, bei der Gambe allgemein üblich gewesene platte, sondern eine gewölbte Form hat. Dieses Instrument befindet sich im Berliner Museum.

schiedenen Exemplaren mit fünf und vier Saiten (teils der Tonlage des Violoncells und teils derjenigen der Bratsche entsprechend).

Außerdem erwähnt Prätorius noch unter der Bezeichnung „Viole de Braccio Geigen“ die „Discant Viol“ (unsere heutige Violine), die klein „Discant Geig“ (eine Quart höher gestimmt als unsere Violine) und zwei „gar kleine Geigen mit drey Säitten“, von denen die tiefste Saite der ersten eine None und die der zweiten eine Oktave höher steht als die G-Saite der Violine.

Von der Menge dieser damals üblich gewesenen Violenarten, welche weiterhin unter mannigfachen Verbesserungen allmählich auf eine geringere Zahl reduziert wurde, bis endlich die heutige Violine und Bratsche, sowie das Violoncell und der Contrabaß daraus hervorgingen, ist für den Zweck der gegenwärtigen Darstellung allein jene „Viola da Gamba“ ins Auge zu fassen, welche als Vorläufer des Violoncells bezeichnet werden darf. Pätorius gibt nebenstehende Abbildung von dem genannten Instrument.



Ein Vergleich dieser Gambe mit den Geigen-Abbildungen bei Judenkünig und Gerle zeigt, welche wesentliche Veränderungen das fragliche Streichinstrument im Verlauf der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts erfahren hatte. Der Hals hat eine verjüngte, für die Technik der linken Hand bequemere Form angenommen und der Schallkasten feinere, gefälligere Umrisse gewonnen. Zudem sind die Schallöcher, den Einbiegungen der Mittelbügel entsprechend, in die umgekehrte, für das Auge angenehmere Lage gebracht.

Über die Viola da Gamba spricht sich Prätorius aus, wie folgt: „Violen, Geigen, Violuntzen[1] seynd zweyerley: 1) Viole de gamba: 2) Viole de braccio, Oder de brazzio: Vnd haben den Namen daher, daß die ersten zwischen den beyden Beinen gehalten werden: Denn gamba ist ein Italienisch Wort, vnd heist ein Bein, le gambe, die Beinen. Vnd dieweil diese viel größere corpora, vnd wegen

[1] Violuntze ist gleichbedeutend mit dem altfranzösischen violonsse. S. Grimms Wörterbuch der deutschen Sprache.

des Kragens (Halses) lenge, die Säiten auch ein lengern Zug haben, so geben sie weit ein lieblichern Resonantz, Als die andern de bracio, welche vff dem Arm gehalten werden. Diese beyden Arten werden von den Kunstpfeiffern in Städten also vnterschieden, daß sie die Violn de gamba mit dem Namen Violen: die Violen de bracio aber (zu denen Prätorius auch die Violine rechnet), Geigen oder Polnische Geigeln nennen" ...

„Die Violen de Gamba haben sechs Säiten, werden durch Quarten vnd in der Mitten eine Tertz gestimmet, gleich wie die sechs Chörichte Lautten. Die Engelländer, wenn sie allein darmit etwas musiciren, so machen sie alles bißweilen vmb ein Quart, bißweilen auch eine Quint höher, also, daß sie die vntersten Säiten im kleinen Baß vors D; im Tenor vnd Alt vors A; Im Cant vors e rechnen vnd halten: Do sonsten ... ein jedere (nach dem Cammerthon zu rechnen) eine Quint tieffer, Als nemlich der Baß ins GG, der Tenor vnd Alt ins D; der Cant ins A gestimmet ist. Vnd daß giebt in diesem Stimmwerk viel eine anmutigere, prächtigere vnd herrlichere Harmonij, als wenn man im rechten Thon bleibet."

Was Prätorius über die Art und Weise der englischen Gambenstimmung sagt, findet seine Ergänzung durch Mersenne in dessen „Harmonie universelle" (1636—37). Dieser Autor sagt: „il faut remarquer que les Anglois ioiient ordinairement leurs pieces un ton plus bas que les Francais, afin d'entendre l'harmonie plus douce et plus charmante, et consequemment que leurs sixieme chorde à vuide fait le C sol au lieu que la nostre fait le D re sol."

Es war also die Stimmungshöhe der Gambe in England eine variierende. Nur die von der Laute entlehnten Intervallverhältnisse, in welchen die Gambe gleich der Baß-Viola gestimmt wurde, hatten allgemeine Geltung.

Sonst gibt Mersenne ebensowenig eine nähere Anweisung für die Behandlung der Viola da Gamba wie Prätorius. Er braucht auch nicht diesen Namen für das betreffende Instrument, sondern nennt es immer nur „Basse de Viole". Die dem italienischen Namen entsprechende französische Bezeichnung „Viole de jambe" scheint mithin erst später aufgekommen und überhaupt nur wenig gebräuchlich gewesen zu sein.

Gleichwie Gerles „große Geige“ (Basso di Viola), hatte auch die Viola da Gamba nach Art der Laute in der Regel sieben Bünde auf dem Griffbrett zur Fixierung der Tonstufen.

Die Gambe wurde auf mannigfache Art behandelt und zu verschiedenen tonkünstlerischen Zwecken benutzt, und zwar sowohl als Soloinstrument, wie auch im Ensemblespiel des Orchesters und zur Begleitung des Gesanges. In welcher Weise man sie in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts als obligates Begleitungsinstrument zum Sologesange verwertete, ersehen wir aus der Vorrede zu Heinrich Schützens 1623 veröffentlichter „Historia der frölichen vnd Siegreichen Aufferstehung vnsers einigen Erlösers“ usw. Dort heißt es, nachdem Schütz die Instrumente genannt hat, welche sich zur Begleitung der Partie des Evangelisten eignen: „Wann man es aber haben kan, ist besser daß die Orgel vnd anders hier ausbleibe, vnd an stadt derselben nur vier Violen di gamba (welche hierbey auch zu finden) die Person des Evangelisten zu begleiten gebraucht werden.

Es will aber von nöthen seyn, daß die 4 Violen, mit der Person des Evangelisten, sehr fleißig practiciret werden, folgender maßen: Der Evangelist nimpt seine partey für sich, vnd recitiret dieselbe ohne einigen tact, wie es ihm bequem deuchtet, hinweg, helt auch nicht lenger auff einer Sylben, als man sonsten in gemeinen langsamen und verstendlichen Reden zu thun pfleget. So dürffen die Violen auch auff keinem tact, sondern nur auff die Wort, welche der Evangelist recitiret, vnd in jhren parteijen vnter den falsobordon geschrieben seynd, achtung geben, so kan man nicht jrren. Es mag auch etwa eine Viola vnter den Hauffen passegiren, wie im falsobordon gebreuchlichen ist, vnd ein guten effect gibt.“

Aus dieser Erklärung geht hervor, daß die Gambe zur harmonischen Unterstützung rezitativischer Gesänge gebraucht wurde. Das dabei von Schütz zugestandene „passegiren“ einer der mitwirkenden Gamben war nichts anderes, als das damals und noch bis ins 18. Jahrhundert hinein übliche improvisatorische Ornamentieren, Kolorieren oder Diminuieren[1].

[1] Über dasselbe s. meine „Geschichte der Instrumentalmusik im 16. Jahrhundert“ S. 107f.

Für das eigentliche Solospiel wurde die Gambe nicht nur zum Vortrage monodischer, d. h. einstimmiger, sondern auch mehrstimmiger, hauptsächlich aber doppelgriffiger und akkordischer Sätze gebraucht.

Auch hierbei spielte das eben erwähnte Diminuieren, das uns in den später zu erwähnenden zeitgenössischen Zeugnissen alsbald wieder begegnen wird, eine große Rolle. Es handelte sich dabei sowohl um das extemporierte Verzieren und Variieren eines gegebenen, notlich fixierten Stückes, etwa einer Aria oder eines Tanzes, als auch um das improvisierte Spiel über einen gegebenen Baß, wobei die Oberstimme frei zu erfinden oder der Baß selber in Figurationen wechselnder Art aufzulösen war. Die alten Lehrbücher des Diego Ortiz (1553) und Christopher Simpson (1659) geben genaue Anweisungen dafür[1].

Der bereits erwähnte Mersenne sagt über die künstlerische Benutzung der Violen, unter denen die Gambe, wie schon bemerkt, mitbegriffen war, folgendes:

„Encore que les Violes soient capables de toutes sortes de Musique, et que les exemples que j'ay donné pour le concert[2] des Violons leur puissant servir, neantmoins elles demendent des pieces plus tristes et plus graves, et dont la mesure soit plus longue et plus tardieue; de là vient qu'elles sont plus propres pour accompagner les voix. Or l'on peut iouer toutes sortes de pieces non seulement à cinq parties, comme l'on fait ordinairement sur les Violons, mais à six, à sept, à douze, et à tout autant de parties que l'on veut."

Zu Beginn der vorstehenden Erklärung findet sich die Bemerkung, daß die Violen zu jeder Art von Musik zu gebrauchen seien, aber die Benutzung dieser Instrumente zum Solospiel ist nicht ausdrücklich hervorgehoben. An einer anderen Stelle seines Werkes sagt Mersenne jedoch über das Gambenspiel und dessen französische Hauptvertreter seiner Zeit:

„Personne en France n'égale Maugars et Hottmann, hommes

[1] Ausführlich bespricht obige Lehrbücher A. Einstein in seiner Schrift: Zur deutschen Literatur für Viola da Gamba im 16. und 17. Jahrhundert.

[2] Unter dem Worte „concert" versteht Mersenne Ensemblesätze.

très habiles dans cet art: ils excellent dans les diminutions et par leurs traits d'archet incomparables de délicatesse et de suaveté. Jl n'y a rien dans l'harmonie qu'ils ne savent exprimer avec perfection, surtout lorsqu'une autre personne les accompagne sur le clavicorde. Mais le premier exécute seul et à la fois deux, trois ou plusieurs parties sur la basse de viole, avec tant d'ornements et un prestesse de doigts dont il parait si peu se préoccuper, qu'on n'avait rien entendu de pareil auparavant par ceux qui jouaient de la viole ou même de tout autre instrument. . . ."

Hier ist es klar ausgesprochen, daß das Solospiel, und namentlich auch das mehrstimmige, auf der Gambe sehr kultiviert und geschätzt wurde.

An dieser Stelle sei im allgemeinen noch bemerkt, daß die Gambe bald, gleich der Laute, in Dilettantenkreisen eine ähnlich geschätzte Stellung einnahm, wie heutzutage Klavier und Violine. Nach Einstein wäre dies besonders in England der Fall gewesen, aber auch auf dem Kontinent ist die gleiche Erscheinung unverkennbar. Bei Besprechung der deutschen Gambisten z. B. werden wir sehen, daß viele zeitweise oder dauernd einen anderen Beruf gleichzeitig mit der Pflege ihres Instrumentes ausübten.

Der älteste französische Gambist, von dem wir Kunde haben, ist ein gewisser Granier. Gerber berichtet über ihn, daß er in Diensten der Königin Margarethe von Frankreich gestanden habe und gegen 1600 in Paris gestorben sei, sowie daß er der größte Künstler seiner Zeit auf der Gambe gewesen sein soll.

Über den von Mersenne genannten berühmten französischen Gambisten Maugars finden sich Nachrichten in den „Historiettes de Tallemant des Réaux". Es heißt daselbst von ihm: „Maugars war der ausgezeichnetste Gambist, aber auch der größte Narr, der jemals gelebt hat[1]. Er gehörte zur Umgebung des Kardinal Richelieu."

[1] Die Härte dieses Urteils wird einigermaßen verständlich, wenn man bedenkt, daß Maugars bei seinen Landsleuten sehr unbeliebt war, weil er offen ausgesprochen hatte, daß die französische Musik gegen die italienische zurückstehe. Dadurch hatte er sich das Mißfallen französischer Künstler zugezogen. Ein Seitenstück dazu bildete der Pariser Musiker Corrette im 18. Jahrhundert. Er war so freimütig gewesen, den Franzosen zu sagen, daß der Standpunkt des französischen Violinspiels zu Anfang des 18. Jahrhunderts im Vergleich zu dem der Italiener

Weiterhin erzählt Tallemant einen Vorfall, der Maugars bei dem Kardinal unmöglich machte, wie folgt: Eines Tages, als der Kardinal ihn angewiesen hatte, an einem Orte, wo der König (Louis XIII.) erschien, dem Gesange zu akkompagnieren, ließ der König ihm hinterher sagen, daß die Singstimmen von der Gambe übertönt worden seien. „Verwünscht sei der Ignorant!" erwiderte der beleidigte Künstler, „ich werde nie wieder vor ihm spielen!" Übrigens soll der König den ihm hinterbrachten Ausbruch des Gekränkten gut aufgenommen haben. Weiterhin ging Maugars in Begleitung eines großen Herrn nach Rom, wo ihn Tallemant persönlich sah. Zur Feier der Geburt des Dauphin (späteren Königs Louis XIV.) spielte er vor dem Papste Urban VIII. und sagte, Seine Heiligkeit habe Erstaunen darüber geäußert, daß ein Mann wie er sich mit jemand habe veruneinigen können.

Man sieht, es fehlte dem Künstler nicht an Selbstbwußtsein. Dasselbe macht sich auch in einer Schrift geltend, die er über seine Leistungen als Gambenspieler Ende 1639 (oder Anfang 1640) veröffentlichte. Ihr Titel lautet: „Response faite à un curieux sur le Sentiment de la Musique d'Italie, ecrite à Rome le premier Octobre 1639." Nachdem er von seinem Verkehr in der Künstlerfamilie Baroni während seines römischen Aufenthaltes gesprochen hat, erzählt er:

„In diesem achtungswerten Hause wurde ich durch die Bitten dieser seltenen Menschen zum erstenmal veranlaßt, das Talent in Rom zu zeigen, welches Gott mir geschenkt hat; es geschah in Gegenwart von noch zehn oder zwölf der sachkundigsten Personen Italiens, welche mir, nachdem sie mir aufmerksam zugehört hatten, mit einigen Lobsprüchen schmeichelten; doch war dies nicht ohne Neid. Um mich noch mehr zu prüfen, veranlaßten sie die Signora Leonora (Baroni), meine Viola bei sich zu behalten und mich zu bitten, am nächsten Tage wiederzukommen; dies tat ich, und da ich durch einen Freund benachrichtigt worden war, daß man gesagt, ich spiele einstudierte Sachen sehr gut, gab ich ihnen dieses zweite Mal so viel Arten von Präludien und Fantasien, daß sie mir wirklich noch mehr Anerkennung zuteil werden ließen, als das erstemal. . .'. Die Achtung dieser braven Menschen reichte aber noch nicht hin, um auch unbe-

ein untergeordneter gewesen sei. Aus Erkenntlichkeit dafür nannten sie seine Schüler spottweise „les anachorètes" (les ânes à Corette).

dingt die Fachmänner zu gewinnen, welche ein wenig zu raffiniert und zu zurückhaltend waren, um einem Fremden Beifall zu bezeigen. Man sagte mir, sie hätten zugegeben, daß ich sehr gut allein spiele, und daß sie niemals ein so vielstimmiges Violaspiel gehört; aber sie zweifelten, daß ich, weil Franzose, imstande wäre, ein Thema aus dem Stegreif zu behandeln und zu variieren. Sie wissen, mein Herr, daß es mir hierin nicht am wenigsten glückt. Dieselben Worte waren mir am Vorabend des St. Ludwigstages in der französischen Kirche gesagt worden, während ich mir die dort stattfindende herrliche Musik anhörte; dies bestimmte mich am nächsten Morgen, angeregt durch den Namen des h. Ludwig, sowie zu Ehren der Nation und der dreiundzwanzig anwesenden, der Messe beiwohnenden Kardinäle, auf eine Tribüne zu steigen. Man gab mir, nachdem ich mit Beifall begrüßt worden, sogleich fünfzehn bis zwanzig Noten, um nach dem dritten Kyrie mit Begleitung einer kleinen Orgel mich hören zu lassen. Diese Aufgabe behandelte ich mit solcher Mannigfaltigkeit, daß man sich sehr zufriedengestellt zeigte, und daß mich die Kardinäle ersuchen ließen, noch einmal nach dem Agnus Dei zu spielen. Ich schätzte mich sehr glücklich, einer so vornehmen Gesellschaft diesen kleinen Gefallen zu erweisen: man gab mir ein anderes, etwas heitereres Thema als das erste, welches ich mit so vielen Veränderungen in so verschiedenartigen Bewegungen variierte, daß sie höchlichst erstaunt darüber waren und augenblicklich zu mir kamen, um mich durch Lobsprüche zu belohnen; .... Bei der Freundschaft, die Sie für mich hegen, mein Herr, bin ich überzeugt davon, daß Sie mich wegen dieser Abschweifung nicht der Eitelkeit beschuldigen werden; ich habe sie nur gemacht, um Sie wissen zu lassen, daß ein Franzose, der in Rom zu Ansehen gelangen will, gut gewappnet sein muß, und zwar um so mehr, als man hier nicht glaubt, wir seien fähig, ein Thema aus dem Stegreif zu behandeln. In der Tat, jeder, der ein Instrument spielt, verdient keine außerordentliche Schätzung, wenn er sich jener Forderung nicht fähig zeigt; und besonders für die Viola, welche an sich schon wegen der wenigen Saiten und der daraus folgenden Schwierigkeit, mehrstimmig zu spielen, undankbar ist, bedarf es eines eigenen Talentes, um sich durch das gegebene Thema inspirieren zu lassen und in schönen Erfindungen sowie anmutigen Figurationen zu ergehen. Zwei wesentliche und angeborene Eigenschaften sind nötig, um dies zu können:

nämlich eine lebhafte und starke Einbildungskraft und die Handgeschicklichkeit, um seine Ideen unverzüglich auszuführen[1]."

Das uneingeschränkte Lob, welches Mersenne den Leistungen Maugars zollt, macht dessen vorstehend mitgeteilten Bericht glaubwürdig.

Maugars Gambenspiel erregte in Rom um so mehr Aufsehen, als es damals dort, und auch sonst in Italien, keine besonders hervorragenden Künstler für dieses Instrument gab. „Was die Viola betrifft", äußert Maugars, „so ist jetzt niemand in Italien, der sich auf derselben auszeichnet, und in Rom selbst wird sie sehr wenig kultiviert: Dies ist es, worüber ich sehr erstaunt bin, da sie ehedem einen Horatio von Parma[2] gehabt haben, welcher auf diesem Instrumente Wunderbares geleistet und der Nachwelt vortreffliche Stücke hinterlassen hat, deren sich einige der Unsrigen mit Geschick auf anderen als den ihnen zukömmlichen Instrumenten bedienen. Der Vater des großen Italieners Ferabosco hat den Gebrauch derselben zuerst den Engländern vermittelt, welche seitdem alle Nationen übertroffen haben."

Aus den letzten Worten ist zu folgern, daß das Gambenspiel in England zu Maugars Zeiten sehr im Schwange war. Ja, in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts und der folgenden Zeit galt England sogar vielfach als das Ursprungsland und die Heimat der Gambe. Französische und deutsche Gambisten, von denen uns mehrere später begegnen werden, vor allem unser bedeutender Landsmann August Kühnel (außerdem D. Adams, W. L. Vogelsang, der ebengenannte Maugars usw.) zogen in jener Zeit nach England, um dort die höhere Ausbildung zu erlangen oder doch eine persönliche Kenntnis und Anregung von den vielgerühmten Leistungen englischer Gambisten davonzutragen.

[1] Ich gebe dies und die folgenden Zitate aus Maugars Schrift nach der von mir in den „Monatsheften für Musikgeschichte" vom Jahre 1878 veröffentlichten Übersetzung.

[2] Horazio von Parma ist identisch mit Orazio Bassani, der Gambenspieler war und um 1600 gewirkt hat. Einige Kompositionen von ihm sind bekannt, über sein Leben weiß man wenig. Einstein glaubt ihn mit einem „Orazio detto del violone" identifizieren zu dürfen, der in einem Verzeichnis napolitanischer Musiker von 1601 neben andern Vertretern der Viola als gestorben angeführt wird (vgl. Monatshefte f. Musikgesch., Jahrg. 13, S. 161 f.).

Was die von Maugars erwähnten Künstler Namens Ferabosco (oder Ferrabosco) betrifft, so besteht über dieselben eine ziemliche Unklarheit, die zum Teil dadurch bedingt ist, daß drei denselben Vornamen Alfonso führen. Nach den Mitteilungen Eitners (Q.-L.) würde Maugars den zweiten derselben meinen. Dieser wurde in oder bei London, wahrscheinlich gegen Ende des 16. Jahrhunderts, geboren, da er 1625 als Mitglied der Londoner Königl. Kapelle genannt ist. Im folgenden Jahre wurde er Hofkomponist und erscheint noch 1640 in den Akten. Um 1650 starb er. Die ihm zugeschriebenen „Lessons for 1—3 Viols", London, 1609, dürften eher Alfonso, den Vater, zum Verfasser haben.

Dieser wird in einer Liste der Londoner Hofmusiker von 1625 als Violaspieler bezeichnet und starb März 1628 oder wenig früher. Er wurde in Italien geboren (das Jahr ist nicht bekannt) und kam gegen Ende des 16. Jahrhunderts (Davey gibt abweichend etwa 1560 an) nach London, wo er weiterhin Lehrer des späteren Königs Karl I. war.

Als englische Gambisten von Bedeutung sind vorab zu nennen: Thomas Robinson, Tobias Hume, William Brade und John Jenkins. Möglicherweise waren sie sämtlich Schüler des älteren Ferabosco.

Von Th. Robinson, welcher in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts geboren wurde und zu Anfang des 17. Jahrhunderts in Dänemark, dann in London lebte und wirkte, ist wenig bekannt. Er veröffentlichte ein Lehrbuch über Instrumentenspiel mit dem Titel: „The School of Musicke; the perfect Method of true fingering the Lute, Pandora, Orpharion and Viol da Gambe, Londres, 1603."

Sein Zeitgenosse und Landsmann Tobias Hume, ein englischer Offizier, daher „Capitain Hume" genannt, galt als einer der geschicktesten Gambisten jener Periode. Er ließ 1605 ein Werk mit folgendem Titel drucken: „The First Part of Ayres, French, Pollish, and other thogether, some in Tabliture, and some in Prickesong. With Pavines, Galliards, and Almaines for the Viole de Gambo alone, and other Musicall Conceites for Two Baseviols, expressing Five Partes, with pleasant Reportes one from the other, and for two Leero-Viols, and also for the Leero Viole with Two Treble Viols, or Two with One Treble. Lastly, for the Leero Viole

to play alone, and some Songes to be sung to the Viole, with the Lute, or better, with the Viole alone. Also an Invention for Two to play upon One Viole."

Man sieht, daß das Kunststück, Tonsätze für zwei Instrumente zu schreiben, welche auch auf einem allein gespielt werden konnten, keine Erfindung des Salzburger Violinisten Heinrich J. F. Biber[1] war.

Seinem soeben erwähnten Werk ließ Hume im Jahre 1607 noch ein zweites unter dem Titel folgen: „Captain Hume's Poeticall Musicke, principally made for two basse violls yet to construed that it may be plaied eight waies, upon sundries instruments, with much facilities. London." Hume soll 1629 in ein Londoner Karthäuserkloster getreten und 1645 irrsinnig verstorben sein.

William Brade, gleichfalls in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in England geboren, war zu Anfang des 17. Jahrhunderts, nach Gerbers Angabe, „bestellter Fiolist (Violdagambist) der Stadt Hamburg, wie er sich selbst ums Jahr 1609 und weiterhin titulirt". Sein übrigens reichbewegtes Leben, über das man Eitner (Q.-L.) vergleichen wolle, ist für uns ohne Interesse. Brandenburg, Dänemark, Gottorp und Berlin sind, mannigfach miteinander abwechselnd, die Stationen desselben. Wann und wo er starb, ist nicht bekannt. Unter anderem gab er (in den Jahren 1609, 1614 und 1621) 3 Hefte Paduanen, Galliarden, Canzonetten, Volten, Couranten usw. zu 6 und 5 Stimmen heraus.

John Jenkins endlich, geboren 1592 zu Maidstone im Herzogtum Kent, soll auf der Gambe eine für seine Zeit beispiellose Geschicklichkeit besessen haben. Er lebte meist als Lehrer in angesehenen Familien. Später wandte sich Jenkins nach Kimberley in Norfolk, wo er 1678 sein Leben beschloß. Jenkins soll eine große Anzahl von Kompositionen für die Gambe geschrieben haben. Die noch nachzuweisenden verzeichnet Eitner.

Zu Anfang des 17. Jahrhunderts stand ein Engländer, namens Thomas Simpson, als Violen- oder Gambenspieler in Diensten des Prinzen von Holstein-Schaumburg (1617—1621). Er veröffentlichte: „Opusculum neuer Pavanen, Galliarden, Couranten und Volten", (Frankfurt, 1610); ferner „Pavanen, Volten und

[1] S. dens. in meiner Schrift „Die Violine und ihre Meister", Aufl. V, S. 226 ff.

Galliarden" (Frankfurt, 1611) und ein „Tafel-Consort, allerhand lustige Lieder von 4 Instrumenten und General-Baß" (Hamburg, 1621).

Ein ausgezeichneter englischer Baßviolenspieler war John Cooper, geb. gegen 1570. In seiner Jugend bereiste er Italien und kehrte dann mit dem italienisierten Namen Coperario in die Heimat zurück. Dort wurde er Lehrer der Kinder König Jakobs I., welcher selbst sehr musikalisch war und angeblich acht verschiedene Instrumente, darunter besonders schön die Harfe spielte, und auch komponierte. Zwei andere Schüler Coopers waren die zu jener Zeit in England als Musiker angesehenen Brüder Lawes, von denen sich namentlich der jüngere, mit Vornamen Henry, als Komponist auszeichnete. Auch König Karl I. war Coopers Schüler. Dieser unglückliche Fürst soll ein ausgezeichneter Spieler gewesen sein, der die Orgelphantasien seines Lehrers auf der Gambe auszuführen vermochte. Cooper hat mehrere Kompositionen drucken lassen, deren Verzeichnis bei Eitner zu finden ist. Der Künstler starb bald nach 1625.

Der weitaus bedeutendste englische Gambenspieler scheint Christopher Simpson, (geb. zu Anfang des 17. Jahrhunderts in Yorkshire) gewesen zu sein. Er war ein Anhänger Karls I. und diente als Soldat in der königl., vom Herzog von New-Castle kommandierten parlamentsgegnerischen Armee. Nach der Niederlage der Royalisten gewährte Rob. Bolles, ein angesehenes Mitglied dieser Partei, Simpson ein Asyl in seinem Hause und beauftragte ihn mit der musikalischen Ausbildung seines Sohnes, John Bolles, welcher als geschicktester Dilettant auf der Gambe galt und 1676 in Rom starb, wo seine sterblichen Überreste im Pantheon beigesetzt wurden. Simpson lebte weiterhin einige Jahre in Turnstille (Holborn) und starb im Sommer 1669.

Christopher Simpson ist der Verfasser mehrerer bemerkenswerter musikalischer Lehrbücher, von denen hier nur seine auf die Viola da Gamba bezüglichen angeführt seien. Das erste derselben hat den Titel: „The Division-Violist, or an Introduction to the playing upon a ground. Divided in two parts, the first, directing the second laying open the manner and method of playing, or composing division to a ground, Londres, John Playford, 1659."

Der Titel des zweiten auf die Gambe sich beziehenden Werkes Simpsons lautet: „A brief Introduction to the Skill of Musik.

In two Books. The first contains the Grounds and Rules of Musick. The second, Instructions for the Viol and also for the Treble Violin[1]. The third adition enlarged. To wich is added a third Boock, intitulad, the Art of Descant or componing Musick in Parts, by D. Thom. Campion[2]. With annotations thereon by Mr. Ch. Simpson. London, usw., 1660.“

Wie bereits erwähnt, nahmen unter den Anweisungen auch dieser Lehrbücher die über das Diminuieren einen großen Raum ein. Simpson nennt die Fähigkeit, frei über einem gegebenen Baß zu phantasieren, die höchste Vollkommenheit des Gambenspiels[3].

Als Landsmann und Zeitgenosse Ch. Simpsons ist hier noch der Gambenspieler Thomas Brewer zu erwähnen, welcher seine Erziehung im „Christ-Hospital“ zu London genoß und um die Mitte des 17. Jahrhunderts auf der Höhe seines Wirkens stand. Er komponierte auch und schrieb außer Phantasien für die Gambe einige kleinere Instrumental- und Vokalsätze.

Über die von Einstein genannten englischen Gambisten Henry Butler, die beiden Rowe, Norcam und Steffkins enthalten die Lexika von Walther, Gerber, Fétis und Mendel nichts. Dagegen gibt Eitner (Q.-L.) über Henry Butler die Nachricht, daß er, als Katholik in England verfolgt, nach Spanien ging und dort den König im Gambenspiel unterrichtete. Einige Stücke für die Gambe von ihm sind erhalten.

Bei Eitner findet man auch über Walter Rowe die lückenhaften und wenig ergiebigen Nachrichten, die über sein Leben vorhanden sind. Er lebte in Hamburg, dann in Berlin (an der Hofkapelle) in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts und scheint ein tüchtiger Spieler seines Instruments gewesen zu sein. Daß dies die Gambe war, wird von Eitner vermutet, da eine von ihm bekannte Courante für dies Instrument bestimmt ist. Sein Sohn wäre nach Eitner nicht Gambist, sondern Violinist gewesen.

Über Theodor Steffkins endlich berichten Grove und Eitner übereinstimmend, daß er als Lauten- und Gambenspieler in der

[1] Dieses Werk enthält also außer der Violenschule auch eine Anleitung zum Violinspiel. Es ist der erste Versuch einer Violinschule.
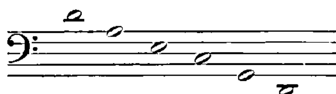
[2] Thomas Campion war Arzt, beschäftigte sich aber daneben mit Musik und veröffentlichte ein musiktheoretisches Werk.

[3] Näheres bei Einstein l. c.

zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in London lebte und Tüchtiges leistete. Seine Söhne Frederik und Christian waren ebenfalls bekannte Violaspieler und um 1694 Mitglieder der Königl. Kapelle in London, wo Christian noch 1711 als lebend nachgewiesen ist.

Die englischen Gambisten des 17. Jahrhunderts genossen, wie wir bereits sahen (S. 17), bedeutenden Ruf auch im Auslande. Der schon genannte Franzose André Maugars ging gleichfalls gegen 1620 nach London, hielt sich daselbst nahezu vier Jahre auf und vervollkommnete sich nach dem Vorbilde dortiger ausgezeichneter Gambenspieler. Schüler scheint er nicht gezogen zu haben. Dies aber tat sein Landsmann und Nebenbuhler Hottmann[1] oder Hottemann, der sich besonders durch schöne Tonbildung hervorgetan haben soll. Einer seiner namhaftesten Zöglinge war Marin Marais, geb. zu Paris den 31. März 1656. Anfangs Chorknabe in der Sainte-Chapelle, bildete er sich weiterhin unter Anleitung Hottmanns und dann noch bei Sainte-Colombe (gest. um 1701), einem anderen vorzüglichen damaligen Pariser Gambenspieler, aus. In der Komposition unterrichtete ihn Lully. 1685 trat Marais in die Königl. Kammermusik als Sologambist ein, welchen Platz er bis 1725 bekleidete. Am 15. August 1728 starb er.

Außer Sainte-Colombe gab es zu jener Zeit noch zwei tüchtige französische Gambenspieler, nämlich Desmarets und Baisson. Doch übertraf Marais dieselben durch sein kunstvolles Spiel. Er fügte den sechs Saiten des in der überkommenen Weise gestimmten Instruments



als siebente noch das A der Kontraoktave hinzu[2], und dies setzte ihn in den Stand, im mehrstimmigen Spiel noch weiter zu gehen

[1] Derselbe wurde bereits S. 13 d. Bl. erwähnt. Von seinem Leben weiß man kaum etwas. Er starb vielleicht 1663 in Paris.

[2] Michel Corrette schreibt dies in seiner 1741 erschienenen Violoncellschule, über die wir weiterhin berichten werden, dem Sainte-Colombe zu. Eitner (Q.-L.) macht dieselbe Angabe.

als seine Vorgänger und Zeitgenossen. Er soll der erste gewesen sein, welcher die tiefsten Saiten der Gambe mit Metalldraht bespinnen ließ, um ihnen mehr Spannung und Klangfähigkeit zu geben, ein Verfahren, welches alsbald auch für die beiden unteren Saiten des Violoncells verwertet wurde. Außer einigen Opern verfaßte Marais eine ziemlich große Anzahl von Gambensätzen, die in fünf Heften erschienen. Das fünfte derselben für ein und zwei Gamben mit Baß wurde 1725 gestochen. Ein vollständiges Verzeichnis seiner Kompositionen gibt Eitner.

Von seinen neunzehn Kindern widmeten sich drei Söhne und eine Tochter dem Studium der Gambe. Unter ihnen zeichnete sich besonders sein Sohn

Roland Marais durch seine Leistungen aus. Im Jahre 1725 trat er als Sologambist bei der Königl. Kammermusik an die Stelle seines Vaters, auf welche ihm die Anwartschaft schon mehrere Jahre vorher zugesichert worden war. Quantz, der ihn 1726 hörte, rühmt ihn als einen sehr geschickten Spieler. Er veröffentlichte 1711 eine „Nouvelle méthode de musique“, sowie in den Jahren 1735 und 1738 zwei Hefte Gambensätze mit beziffertem Baß, außerdem eine Sonate für die Gambe.

Der vorhin erwähnte Sainte-Colombe hatte außer Marais noch zwei bemerkenswerte Schüler: Rousseau und Hervelois. Jean Rousseau bildete sich zu einem ausgezeichneten Gambenspieler aus und war in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts als Lehrer in Paris tätig. Er machte sich auch in weiteren Kreisen durch die Herausgabe zweier „livres de pièces de viole“, sowie durch eine Gambenschule „Traité de la Viole“ bekannt. Letzteres Werk erschien 1687 zu Paris. Ein ferneres Unterrichtswerk erwähnt Eitner.

Caix de Hervelois, geb. gegen 1670, wurde unter Sainte-Colombes Leitung gleichfalls ein vorzüglicher Gambenspieler und war nach erfolgter Ausbildung Kammerdiener beim Herzog von Orleans. In Amsterdam ließ er zwei Bücher „pièces pour la basse viole avec la basse continue“ von seiner Komposition drucken. Andere Werke zählt Eitner auf.

Ein weiterer französischer Gambist des 17. Jahrhunderts von Distinktion war Antoine Forqueray. Er wurde 1671 in Paris geboren und gehörte der Kammermusik Louis' XIV. an. Forqueray hatte zum Lehrmeister seinen Vater. Fünf Jahre alt, erregte er

bereits durch seine Leistungen das Staunen des Königs, welcher ihn „sein kleines Wunder" nannte. Im Jahre 1745, den 28. Juni, starb er in Mantes, wohin er sich mit einer Pension zurückgezogen hatte.

Sein Sohn Jean Bapt. Antoine, geb. 3. April 1700 in Paris, wird als der gewandteste französische Gambenspieler seiner Zeit bezeichnet. Auch er konnte sich als fünfjähriges Kind vor Louis XIV. mit so günstigem Erfolg hören lassen, daß er weiterhin zum Mitglied der Königl. Musik ernannt wurde. Doch zog er sich noch im besten Alter mit Pension zurück. Er hatte wiederum einen Sohn, mit Vornamen Jean Baptiste, geb. gegen 1728, welcher gleichfalls Gambist war und mehrere Hefte Kompositionen für sein Instrument veröffentlichte. Als Spieler scheint er sich aber nicht sonderlich hervorgetan zu haben.

Gerber erwähnt in seinem musikalischen Lexikon einen Pariser Gambisten des 18. Jahrhunderts namens Forcroix oder Forcroy, „welchen Quantz noch 1726 daselbst (in Paris) wegen seines netten Spiels bewunderte". Möglicherweise ist dieser Künstler mit dem soeben erwähnten A. Forqueray identisch.

Mit ebenso großem und vielleicht noch größerem Eifer, wie in England und Frankreich, wurde die Kunst des Gambenspieles in Deutschland betrieben. Während das englische und französische Musiktreiben sich hauptsächlich in London und Paris konzentrierte, gab es in Deutschland viele kunstliebende Höfe, welche die Pflege der Tonkunst sehr begünstigten, und die Folge davon war, namentlich nachdem die Stürme des Dreißigjährigen Krieges ihr Ende gefunden hatten, ein durch alle deutschen Gaue weitverbreitetes Musikleben.

Als erster namhafter deutscher Gambenspieler ist David Funck, geb. gegen 1630 in dem böhmischen Orte Reichenbach, zu nennen. Gerber sagt von ihm, er sei ein „trefflicher Tonkünstler und Meister auf der Violin, Viola da Gamba, der Angelique[1], dem Klaviere und

[1] Über dieses Instrument sagt Mattheson: „Die der Lauten in etwas gleichende Angelique soll leichter zu spielen seyn, und hat mehr bloße Chöre oder Sayten, welche man nur so fein nach der Ordnung, ohne daß sich die linke Hand sonderlich bemühen darff, anschlagen kan. Weiter ist nichts besonders bey derselben zu erinnern." Es war also ein lautenartiges Instrument.

der Guitarre" gewesen, und fährt dann fort: „Funk war im eigentlichen Verstande ein Genie. Sein Hauptstudium, worinne er es zu nicht geringer Vollkommenheit gebracht hat, war die Rechtsgelehrtheit. Dabey war er ein schöner Geist und Dichter. Und man zehlete ihn unter die damaligen guten deutschen Poeten. Als Tonkünstler war er nicht nur Virtuose auf allen oben erzählten Instrumenten; sondern er war auch Komponist und erwarb sich den Beyfall seines Publikums in mehreren Stylen, sowohl für die Kirche als für die Cammer ... Wie und wo er sich alle diese Vorzüge erworben hat, davon finden sich nirgendswo Nachrichten. Erst im J. 1670 wurde er durch die Herausgabe seines im Walther angezeigten Gambenwerks, zum erstenmale als Komponist bekannt."

Dieser enthusiastische Bericht rührt nach Gerbers Angabe von dem Zwickauer Oberkantor Joh. Martin Steindorf her, welcher mit Funck persönlich genau bekannt war.

Im Jahre 1682 gab Funck seine Kantorstelle in Reichenbach auf und begleitete die „Ostfriesländische Fürstin" als Sekretär nach Italien, wo er mit seiner Herrin sieben Jahre verweilte. Nachdem diese 1689 dort gestorben war, kehrte er in sein Vaterland zurück und nahm notgedrungen, da ihm zur Neubegründung seiner Existenz keine andere Wahl übrigblieb, „zu Wohnsiedel (Wunsiedel?) die armselige Stelle eines Organisten und Mädchenschulmeisters" an. Funcks ausschweifender Charakter verleitete ihn, sein Lehramt zu unsittlichen Handlungen mit den ihm anvertrauten Mädchen zu mißbrauchen, so daß er sich genötigt sah, „bey Nacht und Nebel zu fliehen, um der Rache der Eltern zu entgehen".

Von da ab führte Funck ein vagabundierendes Leben. Zunächst begab er sich nach Schleiz und hielt sich ein Vierteljahr hindurch am dortigen Hofe auf. Doch mußte er sich auch von hier aus dem Staube machen, weil er durch die Wunsiedler Polizei steckbrieflich verfolgt wurde. Er nahm seinen Weg nach Arnstadt, erreichte aber diesen Ort nicht. Man fand ihn eines Tages tot hinter einem Zaune liegen.

Gleichzeitig mit Funck wirkte, als Gambenvirtuos sowie als Komponist bedeutend, August Kühnel, geb. 3. August 1645 in dem oldenburgischen Städtchen Delmenhorst. Über sein Leben hat neuerdings Ad. Sandberger[1] nähere Daten mitgeteilt. Wo Kühnel seine

[1] Denkmäler der Tonkunst in Bayern, II, 2.

Ausbildung empfing, ist nicht bekannt, doch kann er nicht, wie bisher — auch in der 1. Auflage dieses Buches — angenommen wurde, ein Schüler von Ag. Steffani gewesen sein.

1661, also mit 16 Jahren, stand er bereits in Diensten des Herzogs Moritz von Sachsen-Zeitz, in denen er bis zum Tode des Herzogs (Dezember 1681) verblieb. Im folgenden Jahre versuchte er, bei dem Kurfürsten Max Emanuel in München angestellt zu werden, vor dem er sich 1680 mit Beifall hatte hören lassen. Doch zerschlug sich der Plan an der von München aus gestellten Forderung, Kühnel solle katholisch werden, worauf der Künstler dem Vermittler Geheimsekretär Prielmayr erwiderte, er könne an keinen anderen Religionswechsel als einen aus innerer Überzeugung denken. In demselben Briefe, der auch den hübschen Satz enthält, daß der Unterschied der in Frage kommenden Bekenntnisse doch so groß nicht sei, als man auf beiden Seiten vorgebe, teilt Kühnel seine Absicht mit, nach England zu reisen, „vmb zu erfahren waß vor Viol d'gambisten |: weil die Viol d'gamba auß Engellandt her kombt:| da anZutreffen sein"[1]. Diese Reise führte Kühnel im selben Jahre (1682) auch aus.

Weiter finden wir den Künstler 1685 am Kasseler Hofe als Kapellmeister, im folgenden Jahre als Violgambist und Musikdirektor in Darmstadt, sodann als Vizekapellmeister am Weimarer Hof, schließlich 1695 wieder auf dem Kasseler Hofkapellmeisterposten, in welcher Stellung ihm um 1700 Ruggieri Fedeli nachfolgte. Das Todesjahr Kühnels ist unbekannt.

Wir kennen von Kühnel außer einem nur handschriftlich erhaltenen Lautenkonzert ein 1698 erschienenes Werk „Sonate ò Partite ad una ò due Viole de Gamba con il Basso continuo".

Über dasselbe und Kühnels Bedeutung als Komponist hat neuerdings ausführlich Einstein in seinem öfters angeführten Buche über die deutsche Gambenliteratur gehandelt, auf das auch an dieser Stelle verwiesen sei. Kühnels Werk enthält 4 Partiten (Kammersonaten) für Gambe allein, die sämtlich aus Allemande, Courante, Sarabande und Gigue nebst einem kurzen Präludium bestehen, sodann 4 Sonaten, ebenfalls für eine Gambe, deren Kern, ähnlich wie in den gleichzeitigen Violinsonaten von Biber usw., Variationen über lied-

[1] Vgl. S. 17.

artige Themen (Arien) sind, mit denen frei erfundene Präludien und Tokkaten wechseln. Im übrigen finden sich in dem Werk noch 3 Partiten und ebensoviele Sonaten für 2 Gamben, ähnlich, jedoch abwechslungsreicher gestaltet. Herausgegeben sind 2 der Sonaten von Fr. Bennat (für Violoncell und Klavier, Verlag Dreililien) Sie stehen in G moll und D dur. Außerdem teilt Einstein in der Musikbeilage seines Buches ein Präludium und zwei weitere Sonaten originalgetreu mit.

Kühnel erweist sich in diesem Werke als eine musikalische Kraft von hervorragender Bedeutung, was am besten dadurch gekennzeichnet wird, daß die neu herausgegebenen Sonaten — und wahrscheinlich noch manche der bisher nicht allgemein zugänglichen — auch heute künstlerischen Genuß zu vermitteln imstande sind. Seine melodische Erfindung vor allem ist kernig, gefühlt, der Tiefe eines wahrhaft schöpferischen Vermögens entsprossen. Daher gelingt es ihm oft, in den engen Raum weniger Takte außerordentliche Überzeugungskraft und Wirkung zusammenzudrängen. Nicht minder bezeugt die formelle Abrundung seiner Gebilde die hohe künstlerische Befähigung ihres Schöpfers. So nimmt Kühnel in jener Frühzeit der deutschen Instrumentalmusik einen hervorragenden, ja einen der ersten Plätze überhaupt ein. Es wäre zu wünschen, daß durch Neuausgabe und Einrichtung weiterer Sonaten des Meisters den erfreulicherweise im Wachstum begriffenen Kreisen derer, die an den künstlerischen Eroberungen der Musikforschung Anteil nehmen, auch in diesem Falle die Möglichkeit hierzu verschafft würde.

Kühnels Nachfolger an der Gambe scheint ein gewisser Tielke[1] gewesen zu sein, denn derselbe war von 1700—1720 als Gambist in der Kasseler Kapelle.

Ein anderer Gambist des Namens Kühnel (Johann Michael) lebte in der zweiten Hälfte des 17. bis ins 18. Jahrhundert und wirkte zunächst am Berliner Hofe. Von hier ging er 1717 nach Weimar und weiterhin nach Dresden in die Dienste des Feldmarschalls Flemming. Sein Leben scheint er in Hamburg beschlossen zu haben. Von seinen Kompositionen erschienen gegen 1730 bei Roger in Amsterdam „Sonates, à 1 et 2 Violes de Gambe“.

[1] Derselbe war vielleicht ein Bruder oder Verwandter des S. 8 und 9 d. Bl. erwähnten Instrumentenmachers Tielke.

Über die von Einstein erwähnten Gambisten David Adams, Paul Kreß und W. L. Vogelsang gibt Eitner einige Notizen. Der erstere war in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts an der Berliner Hofkapelle angestellt, der zweite um 1660 an der Stuttgarter, wo er 1677 zweiter Kapellmeister wurde. Vogelsang endlich, mit den Vornamen Wilhelm Ludwig, um dieselbe Zeit lebend, stand erst in Neubrandenburg, dann (von 1677 ab) an der Berliner Hofkapelle in Diensten. In Berlin war er noch 1711. Alle drei gehören zu den Gambisten, die England besuchten oder doch besuchen wollten (Kreß wurde der nachgesuchte Urlaub verweigert), um sich im Gambenspiel zu vervollkommnen. Im übrigen sind sie ohne sonderliche Bedeutung.

Einer der bedeutendsten Gambenspieler Deutschlands zu Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts war Johann Schenck. Da er 1688 sein zweites Werk, „Konst-oeffeningen", bestehend in 15 Sonaten für die Gambe und Baß, zu Amsterdam stechen ließ, so darf man annehmen, daß er um die Mitte des 17. Jahrhunderts geboren wurde. Gegen Ende desselben war er als Kammermusikus im Kurpfälzischen Dienst in Düsseldorf, den er aber zu Anfang des 18. Jahrhunderts aufgegeben haben muß, weil über ihn berichtet wird, daß er sich um diese Zeit in Amsterdam niederließ. Ob er dort bis zu seinem Lebensende blieb, erscheint zweifelhaft, denn auf dem Titel seines sechsten Werkes: „Scherzi musicali per la viola di gamba con basso continuo ad libitum" nennt er sich „Kammerkommissarius und Kämmerer des Churfürsten von der Pfalz". Andererseits berichtet Mattheson: Er (Schenck) sei zu Amsterdam zum Marktvogt über die Fischer ernannt worden, weil er eine schöne Viol di Gamba gespielt habe. Im ganzen veröffentlichte er 8 oder 10 Werke, unter denen die meisten in Sätzen und Sonaten für die Gambe, sowie für die Violine mit Baß bestehen. Von demjenigen, dessen Titel vorstehend mitgeteilt ist, wird in der Fürstlichen Bibliothek zu Sondershausen ein Exemplar aufbewahrt.

Dieses umfängliche, aus 101 Musikstücken bestehende Sammelwerk ist dem Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz, mithin jenem kunstliebenden Fürsten gewidmet, welchem Corelli im Jahre 1712 seine „Concerti grossi" zueignete[1]. Das Titelblatt der
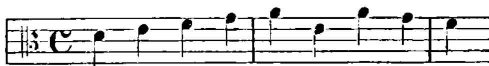
[1] Vgl. hierzu S. 8 d. Bl.

„Scherzi musicali“ trägt keine Jahreszahl. Doch läßt sich annehmen, daß die Herausgabe zwischen 1692 und 1693 erfolgte, da Schenck sein Op. 3 im ersteren und sein Op. 7 im letzteren Jahr veröffentlichte, und die in Rede stehende Sammlung, wie schon bemerkt, die Werkzahl 6 trägt. Die darin enthaltenen Tonsätze sind nach Art der „Kammersonate“ oder „Suite“ gruppiert. Zwar hat der Autor weder die eine noch die andere Bezeichnung gebraucht, aber die von ihm gewählten Tonarten lassen keinen Zweifel darüber aufkommen, zu welcher Art von Instrumentalkompositionen diese „Scherzi musicali“ gehören. Wir wissen, daß alle Sätze einer Suite jener Zeit in ein und derselben Tonart zu stehen pflegten. Betrachtet man nun von diesem Gesichtspunkt aus das fragliche Gambenwerk Schencks, so ergibt sich, daß dasselbe 12 Suiten oder Kammersonaten enthält, von denen einige allerdings eine ganz ungewöhnliche Länge haben. So bestehen z. B. die zweite Suite (F dur) und die vierte (A moll) aus je 14 Stücken[1]. Den hauptsächlichsten Teil des Bandes bilden Tänze, als Allemanden, Couranten, Sarabanden, Giguen, Gavotten und Menuetten. Auch ein paar Bourréen sind darunter. Dann aber gibt der Komponist variierte Ciacconen und Passacaillen, die in einzelnen Fällen von großer Ausdehnung sind, sowie Rondos und „Arien“. Die vierte Sonate enthält überdies eine Kanzone und ein „Allabreve“, die neunte eine Fuge, die elfte gleichfalls eine solche[2] und eine Ouvertüre.

Die Mehrzahl der Suiten beginnt mit einem Präludium, wogegen in der zweiten eine „Fantazia“, in der vierten eine „Sonata con Basso obligato“, in der achten eine „Ouverture“, in der neunten ein „Capriccio“ und in der zwölften eine „Caprice“ den Anfang macht. Die Schreibweise bewegt sich zwischen ein- und mehrstimmi-

[1] Nach Einstein (S. 53) besteht die A moll-Sonate aus nur 4 Stücken. Ob die von den Autoren benutzten Exemplare abweichen oder ein Versehen vorliegt, bleibe dahingestellt.

[2] Bemerkenswert erscheint, daß dieser zweiten „Fuge“ (D moll) das Thema



zugrunde liegt, welches Mozart beinahe 100 Jahre später im zweiten Finale der Zauberflöte für das C moll-Fugato benutzt hat. Es ist nicht zu bezweifeln, daß diese Reminiszenz auf einer Zufälligkeit beruht, da Mozart schwerlich die Schencksche Komposition gekannt hat.

ger Behandlung, und die Akkordbildungen sind durch Intervallverdoppelungen bis zu fünf gleichzeitig anzustreichenden Tönen erweitert. Zur Notierung gebraucht Schenck vier verschiedene Schlüssel, nämlich den Baß-, Alt-, Diskant- und Violinschlüssel, wonach sich der gesamte benutzte Tonumfang von bis zum erstreckt. Hieraus ist zu schließen, daß Schenck sich auf seiner Gambe, gleichwie der französische Gambist Marais, eines Bezuges von sieben Saiten bedient hat, und zwar dürfte die höchste derselben ins eingestrichene g gestimmt gewesen sein. Dabei mußte Schenck, um bis zum zweigestrichenen b zu gelangen, noch bedeutend über den siebenten Bund des Griffbretts hinausgehen.

Ihrer musikalisch künstlerischen Beschaffenheit nach sind die Schenkschen Gambensätze mittelmäßig: sie halten mit den gleichzeitigen Violinkompositionen Corellis keinen Vergleich aus. Am besten sind die Tanzstücke geraten, gegen welche die in größeren Formen gefaßten Tongebilde ziemlich dürftig und teilweise auch unkorrekt erscheinen. Zumal gilt dies von den beiden sogenannten „Fugen", die über schüchterne fugierte Versuche nicht hinauskommen. Dennoch ist es von Interesse, zu wissen, welchen Standpunkt Schenck als einer der angesehensten Gambenvirtuosen jener Zeit in produktiver Hinsicht einnahm, da seine Kompositionen ein Durchschnittsbild von der schöpferischen Leistungsfähigkeit seiner Berufsgenossen überhaupt gewähren. Zugleich gibt das Schencksche Werk auch einen sicheren Anhalt dafür, was an doppelgriffigen, akkordischen und figurativen Kombinationen auf der Gambe möglich war, und in dieser Beziehung offenbart es einen bedeutenden Reichtum an mannigfaltigen Spielmanieren[1].

Einfach in technischer Hinsicht erscheint dagegen eine Händelsche „Sonata a Cembalo obligato col Viola da Gamba". Das doppelgriffige und akkordische Spiel ist darin gänzlich vermieden. Freilich waltet hier ein anderes Verhältnis ob, denn Händel hat die Gambe nicht, wie Schenck, als Soloinstrument, sondern als ein der Musik-

[1] Neuerdings hat dasselbe Werk eine Besprechung durch Einstein (l. c.) erfahren, auf die hiermit verwiesen sei. — Weitere Kompositionen Schenks zählt Eitner auf (Q.-L.).

idee dienendes Tonwerkzeug behandelt, welches nur gleichberechtigt neben dem Klavier hergeht. Hauptsächlich benutzt er auch nur die fast durchgängig im Altschlüssel notierte Mittellage der Gambe. Sonst ist diese Sonate[1] bei formfester Gestaltung von leichterem Gewicht: sie macht den Eindruck einer schnell hingeworfenen Gelegenheitskomposition.

In anderem Sinne behandelt Händels großer Zeitgenosse, Joh. Seb. Bach, dies Instrument in seinen drei, für dasselbe bestimmten Sonaten mit Klavier. Zwar macht auch er mit vereinzelten Ausnahmen keinen Gebrauch von der doppelgriffigen und akkordischen Gambentechnik, aber die kunst- und gehaltvolle Ausdrucksweise, durch welche sich alle seine Instrumentalwerke mehr oder weniger auszeichnen, ist auch den soeben erwähnten Gambensonaten eigen, von denen die erste (G dur) und die dritte (G moll) die bedeutenderen sind.

Sehr schön und mit charakteristischer Wirkung hat Bach die Gambe in seinen Passionsoratorien nach dem Evangelium Matthäus und Johannes, sowie in einzelnen seiner Kantaten angewandt. Es sei hier nur an die herrliche, tiefempfundene Altarie „Es ist vollbracht“ in der Johannespassion erinnert. Jetzt pflegt man bei Aufführung dieses erhabenen Werkes die Gambenpartie der genannten Arie durch das Violoncell ausführen zu lassen, was nicht ganz dem wehmutvoll klagenden Ton des von Bach beabsichtigten Ausdruckes entspricht. Doch gibt es im modernen Orchester kein geeigneteres Surrogat für die Gambe als das Violoncell.

Eine Eigentümlichkeit Joh. Seb. Bachs ist es, alle zu seiner Zeit gangbaren Tonwerkzeuge, die sich irgendwie zur Erzeugung eines besonderen Kolorits eigneten, mit seltenem Kunstverständnis für seine Zwecke benutzt zu haben. Er war aber außerdem auch darauf bedacht, den Chor der Instrumente durch eigene Erfindung zu bereichern. So konstruierte er während seines Köthener Wirkens (1717—1723) die „Viola pomposa“, ein celloartiges, wie die Violine gehandhabtes Streichinstrument, welches einen fünfsaitigen Bezug in der Stimmung C G d a $\bar{c}$ hatte. Gerber bemerkt darüber: „Die steife Art, womit zu seiner (Bachs) Zeit die Violonzells behandelt wurden,

[1] Ein handschriftliches Exemplar derselben befindet sich in der Königl. Bibliothek zu Berlin.

nöthigte ihn, bey den lebhaften Bässen in seinen Werken, zu der Erfindung der von ihm sogenannten Viola pomposa, welche bei etwas mehr Länge und Höhe als eine Bratsche, zu der Tiefe und den vier Saiten des Violonzell's, noch eine Quinte, e, hatte, und an den Arm gesetzt wurde; dies bequeme Instrument setzte den Spieler in Stand, die vorhabenden hohen und geschwinden Passagien, leichter auszuführen."

Wie aus der letzten von Bachs Suiten für Violoncell-Solo zu ersehen ist, welche ursprünglich für die Viola pomposa geschrieben wurde, erstreckte sich der Tonumfang dieses Instrumentes vom großen C bis zum dreigestrichenen g hinauf. Indessen gelangte die Viola pomposa nicht zu allgemeiner Anwendung. Sie überlebte kaum ihren Erfinder und verschwand, wie es scheint, noch vor der Gambe aus der Musikpraxis.

Auch Bachs ältester Sohn, Philipp Emanuel, schrieb einiges für die Gambe. Darunter befindet sich eine aus drei Stücken bestehende Sonate mit Klavier in G moll[1], welche angeblich 1759 komponiert wurde. Der dreistimmige Satz ist solid, dabei aber von einer gewissen Nüchternheit und Trockenheit nicht frei.

Unter den erwähnenswerten Gambenkompositionen des 18. Jahrhunderts, welche bis auf unsere Zeit gekommen sind, ist auch ein ungedruckt gebliebenes Konzert von Giuseppe Tartini, dem ruhmreichen Stifter der ehemaligen Paduaner Geigenschule, mit Begleitung des Streichquartetts und zweier Hörner zu verzeichnen[2]. Möglicherweise schrieb Tartini es während seines dreijährigen Aufenthaltes in Prag (1723—1726) für einen deutschen Gambisten, denn um diese Zeit wurde die Gambe in Deutschland noch mit großem Eifer kultiviert, wogegen sie in Italien durch das Violoncell schon sehr in den Hintergrund des Musiktreibens gedrängt worden war. Tartinis Gambenkonzert trägt alle Merkmale der Ausdrucksweise seines Autors, doch ist es zur Hauptsache ebenso veraltet wie alle seine Violinkonzerte. Der Anfangs- und Schlußsatz steht in D dur, das zwischen beiden Stücken befindliche Grave in D moll. Der mit Ausnahme einiger

[1] Das Manuskript derselben wird in der Königl. Bibliothek zu Berlin aufbewahrt.

[2] Dasselbe befindet sich in der Autographensammlung des Grafen Wimpfen auf dessen Landsitz bei Graz. — Friedr. Grützmacher gab es für Violoncell und Pianoforte bearbeitet bei Breitkopf & Härtel neu heraus.

Doppelgriffe und Akkorde einstimmige Satz der Solostimme ist durchweg im Tenor- und Baßschlüssel notiert. Bemerkenswert erscheint es, daß alle Stücke vor dem Schlußtutti mit ausgeschriebenen Kadenzen des Soloinstrumentes in der Art versehen sind, wie es Tartini mehrfach bei seinen Violinkonzerten gehalten hat.

Über des Gambisten Konrad Höfflers Lebensumstände wissen wir nur wenige, seit Gerber oft wiederholte Einzelheiten.

Um 1650 (vielleicht etwas früher) zu Nürnberg geboren, war er gegen Ende des Jahrhunderts Gambist an der Hofkapelle des Herzogs Johann Adolf v. Weißenfels und gab 1695 in Nürnberg ein von ihm selber im Titel als hochmodern angepriesenes Werk für die Gambe heraus: „Primitiae chelicae. Oder Musikalische Erstlinge in 12 durch unterschiedliche Töne eingeteilte Saiten, Viola di Gamba solo samt ihrer Basi, nach der ietzt florierenden Instrumental-Arth eingerichtet."

Das nicht zu Unrecht vergessene Werk, aus dem Eitner[1] einige Sätze mitteilt, und das Einstein[2] neuerdings besprochen hat, läßt erkennen, daß Höffler eine bedeutende Fertigkeit auf der Gambe besessen haben muß.

Als Zeitgenosse Schencks und der oben genannten Gambisten aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts tat sich im Gambenspiel der Hessen-Darmstädtische Kriegsrat Ernst Christian Hesse hervor, welcher am 14. April 1676 in dem thüringischen Orte Großengottern[3] geboren wurde. Gerber sagt von ihm, er sei seinerzeit der erste und zugleich der berühmteste Gambist Deutschlands gewesen, und berichtet dann weiter: „Nachdem er zu Langensalza und Eisenach seine Schuljahre zugebracht hatte, kam er als Canzeleyaccessist in Darmstädtische Dienste, und folgte dem Hofstaat seines neuen Herrn 1694 nach Gießen. Auf dieser Akademie setzte er bey seiner Arbeit zugleich seine juristischen Studien fort. 1698 erhielt er von seinem Hofe die Erlaubniß nach Paris zu reisen, um sich daselbst auf der Viol da Gamba, die er schon in frühen Jahren zu studiren angefangen hatte, vollkommener zu machen. Er hielt sich daselbst drey Jahre auf, und nahm bei den beiden berühmten Meistern Marais

[1] Monatshefte f. Musikgesch., Bd. 27.

[2] In seinem mehrfach zitierten Buch über die deutsche Gambenliteratur.

[3] Nach anderer Angabe in Großgoltern in Hannover.

und Forqueray zugleich Unterricht. Da sie heimliche Feinde gegeneinander waren, sahe er sich genöthiget, sich gegen den einen Hesse und gegen den andern Sachs zu nennen. Beyde freueten sich so sehr über seine Geschicklichkeit und seinen Wachsthum, daß sie sich wechselsweise mit dem vortrefflichen Scholaren trozten, den sie itzt hätten. Endlich kam es zwischen ihnen zur Ausforderung, die Stärke ihres Schülers in einem dazu angestellten Conzerte auf die Probe zu setzen. Aber wie erstaunten sie, als sie bey der Erscheinung des Herrn Hesse beyde ihren Schüler in ihm fanden. Er machte darauf seinen beyden Meistern, jeden in seiner Manier, ganz besondere Ehre. Entfernte sich aber nach diesem Vorfalle sogleich von Paris."

Nach seiner Rückkehr an den Darmstädter Hof im Jahre 1702 wurde Hesse zum Sekretär des Kriegsdepartements und der auswärtigen Angelegenheiten ernannt. Im folgenden Jahre verheiratete er sich.

Im Jahre 1705 machte Hesse eine Reise durch Holland und England, und zwei Jahre später begab er sich nach Italien, um seine Kenntnisse in der Kompositionskunst zu bereichern. Überall erregte sein Gambenspiel allgemeine Bewunderung. Auf der Rückreise von Italien besuchte er Wien und ließ sich mit dem seinerzeit als Erfinder eines hackbrettartigen Instrumentes — es hieß Pantaleon — berühmten Hebenstreit bei Hofe hören. Der Kaiser war so entzückt von seinem Spiel, daß er ihm eine goldene Kette mit seinem Bildnis überreichen ließ. 1709 spielte er am sächsischen Hofe und erhielt vom Kurfürsten den Antrag, unter äußerst vorteilhaften Bedingungen in seine Dienste zu treten, was der Künstler indes ablehnte. Im Jahre 1713 verlor er seine Frau durch den Tod. Um dieselbe Zeit wurde ihm am Darmstädter Hofe das vakante Kapellmeisteramt interimistisch übertragen. Inzwischen verheiratete er sich wieder, und zwar mit der berühmten Sängerin Johanna Elisabeth Doebbrecht (Döbricht), 1715 stieg er zu der Stellung eines Kriegskommissars und elf Jahre später zu der Würde eines Kriegsrates auf. „Um 1719", so berichtet Gerber noch, „trat Hesse seine letzte musikalische Reise in Gesellschaft seiner Gattin nach Dresden zu den berühmten Festen, bey Gelegenheit des Churprinzl. Beylagers an, wo zugleich mehrere Opern von Lotti und Heinichen vorgestellt wurden. Sie erwarben sich beyde daselbst die ausgezeichnetste Ehre und die reichlichste Vergeltung. Seit dieser Zeit diente er in der Stille seinem

Hofe bis zu seinem 86. Jahre und starb am 16. May 1762, nachdem ihm jede Art menschlicher Glückseligkeit zu Theil geworden war. Außer den Singstücken, die er zur Zeit der Kapellmeistervakanz für die Kirche gesetzt hat, hat er viele Sonaten und Suiten für die Viola da Gamba hinterlassen, die die ganze Stärke dieses Instrumentes enthalten."

Hesse hatte zwanzig Kinder, von denen ihn indessen nur acht überlebten. Sein ältester Sohn, Ludwig Christian, bildete sich unter der väterlichen Leitung zu einem tüchtigen Gambisten aus und trat als solcher 1768 in die Dienste des Prinzen von Preußen.

Außer seinem Sohn bildete Hesse den trefflichen Gambenspieler Joh. Christian Hertel, geb. 1699 in dem schwäbischen Orte Oettingen. Sein Vater, der beim Fürsten von Oettingen Kapellmeister war und dann am Herzogl. Hof zu Merseburg in gleicher Eigenschaft wirkte, wünschte, daß der Knabe studieren sollte, weshalb er ihn 1716 die Hallenser Universität beziehen ließ. Hier befaßte er sich aber vorzugsweise mit Musik, und als er wieder nach Hause zurückkehrte, erhielt er von seinem Vater die Erlaubnis, sich gänzlich der Kunst widmen zu dürfen. Zugleich erklärte der Herzog von Merseburg seine Bereitwilligkeit, ihm die Mittel zu gewähren, sich entweder in Paris unter Marais' und Forquerays, oder unter Hesses Anleitung in Darmstadt als Gambist auszubilden. Der junge Hertel entschied sich für Hesse, und dieser nahm ihn ausnahmsweise als Schüler an. Nach zweijährigem Studium verließ er Darmstadt, konzertierte an den Höfen zu Eisenach, Merseburg, Weißenfels, Zerbst und Köthen und nahm hierauf eine Stelle in der Eisenacher Kapelle an. Während der Jahre 1723—1727 befand er sich auf Reisen in Deutschland und Holland, spielte 1732 vor Friedrich dem Großen in Ruppin, als dieser noch Kronprinz war, und übernahm dann das Konzertmeisteramt in Eisenach. Als nach dem Tode seines Fürsten (1742) die Eisenacher Kapelle aufgelöst wurde, erhielt er durch Franz Bendas Empfehlung den Konzertmeisterposten am Strelitzer Hofe. Diese Stellung bekleidete er bis 1753. Ein Jahr darauf starb er. Von seinen zahlreichen Kompositionen ist nur weniges auf uns gekommen (s. Eitner, Q.-L.).

Als namhafte, der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts angehörende deutsche Gambisten sind noch zu nennen: Emmerling, Hard und Bellermann. Der erste dieser Männer, geb. zu Eisleben, war

ums Jahr 1730 Kammermusiker und Violdigambist beim Markgrafen Ludwig von Brandenburg, und auch Instrumentalkomponist, wie Gerber berichtet.

Johann Daniel Hard (auch Hart und Hardt), geb. 8. Mai 1696 in Frankfurt a. M., stand zu Beginn seiner Künstlerlaufbahn fünf Jahre hindurch als Gambenspieler und Kämmerer in Diensten des Königs Stanislaus während dessen Aufenthalt zu Zweibrücken, worauf er Kammermusikus beim Bischof von Würzburg und Herzog von Franken, Joh. Phil. Franz v. Schönborn wurde. Nach vier Jahren verließ er auch diesen Dienst und nahm 1725 eine Stelle als Kammermusiker am Württemberger Hofe an. Weiterhin rückte er zum Konzertmeister und 1738 unter dem Herzog Karl Friedrich zum Kapellmeister auf. 1755 wurde er pensioniert. Weitere Nachrichten fehlen über ihn.

Constantin Bellermann, Kaiserl. gekr. Poet, wie ihn Gerber nennt, befleißigte sich als Liebhaber des Gambenspiels. Er wurde 1696 in Erfurt geboren, studierte „daselbst die Rechte und übte dabey die Musik sowohl in Ansehung der Komposition als auch in Ansehung des Spielens der Laute, Gambe, Violin und Flöte. Er erhielt den Ruf 1719 nach Münden als Kantor und dann 1741 (1742) als Rector an dasiger Schule". Von seinen vielen ungedruckt gebliebenen Kompositionen, unter denen sich Kirchenstücke, Kantaten, eine Oper, Lautensuiten, Konzerte für Oboe d'Amour und Flöte, Klavierkonzerte mit Violine, Ouvertüren befinden, seien hier nur 6 Sonaten für Flöte, Gambe und Klavier hervorgehoben. Bellermann starb am 1. April 1758.

Unter den deutschen Gambenspielern der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts figurierte auch eine weibliche Gestalt. Es war Dorothea v. Ried, eine der vier Töchter des österreichischen Musikers Fortunatus Ried. „Von ihnen meldet Johann Frauenlob", so sagt Gerber in der Vorrede von gelehrten Weibern: „daß obgleich zwey davon noch sehr jung und die eine kaum acht Jahre alt gewesen sey; so habe sie doch ihr Vater in der Musik so weit gebracht, daß sie nebst ihren zween Brüdern, in Wien, Prag, Leipzig, Wittenberg und andern Orten solche Proben abgelegt hätten, welche jederman in Erstaunen gesetzt, indem man eher eine himmlische, als menschliche Musik zu hören geglaubt hätte."

Auch einer fürstlichen Persönlichkeit, nämlich der des Kurfürsten

Maximilian Joseph, geb. 28. März 1727, gest. 30. Dezember 1777, ist hier zu gedenken. Er spielte Violine und Violoncell, hauptsächlich aber war er ein vortrefflicher Gambist. Burney, der ihn 1772 hörte, sagt, daß „er auch kein großer Prinz zu sein brauchte, um seine Fertigkeit, seinen Vortrag des Adagio und seine Pünktlichkeit im Zeitmaße vortrefflich zu finden". Maximilian komponierte auch (Vgl. Eitner, Q.-L.) Sein Kompositionslehrer war Bernasconi.

Endlich ist noch als ein Gambist ersten Ranges Karl Friedrich Abel zu erwähnen. Er wurde 1725 zu Köthen geboren, wo sein Vater als Gambenspieler in der Fürstlichen Kapelle angestellt war. Der junge Abel „genoß", so berichtet Gerber, „als Thomasschüler zu Leipzig wahrscheinlich den Unterricht des großen Seb. Bach, kam darauf um 1748 in die königl. Poln. Kapelle nach Dresden, wo er in der blühendsten Periode von Hassens Leben und der dasigen Musik überhaupt beynahe zehn Jahre hindurch, Zeit genug fand, seinen Geschmack zu bilden [1]. Ein Zwist aber mit dem Oberkapellmeister Hasse machte, daß er nach dem D. Burney schon 1758 auf gut Glück mit drey Thalern in der Tasche, diesen Hof verließ. Um nun dies Kapital zu vermehren, wanderte er mit dem Mst. von sechs Sinfonien beladen, zu Fuße, nach Leipzig; wo ihn auch die Großmuth des Verlegers dieser Sinfonien um sechs Ducaten reicher machte. Nun aber ging es von einem deutschen Hofe zum andern, wo sein Vertrauen auf sich selbst durch wiederholte gute Aufnahme und Belohnungen, nicht wenig gewann. Endlich wandte er sich, und das schon im Jahre 1759, nach London, wo er sogleich an dem zuletzt verstorbenen Herzoge von York einen großen Patron fand, der ihn so lange hinlänglich unterstützte, bis die Kapelle der Königin errichtet wurde, wobey er, mit dem Charakter eines königl. Kammermusikus, und mit einem Jahrgehalte von 1400 Thalern, sogleich angestellt wurde. Diese Einnahme, nebst seinen einträglichen Informationen, wurde aber dadurch noch merklich erhöhet, daß ihm die dasigen Notenhändler für sechs Sinfonien 700 Thaler als eine bestimmte Summe zahlten. Sein Geschäft im Konzerte der Königin war gewöhnlich, die Bratsche auf seiner Gambe zu spielen, und nur dann und wann,

[1] Nach Fürstenaus Angabe war Abel in Dresden als Violoncellist engagiert. S. dessen Geschichte der Musik und des Theaters am Kurfürstl. Sächs. Hofe, Bd. II, S. 20.

in Bach's[1] Abwesenheit auf dem Flügel zu accompagniren. Mehrere Jahre hielt er sich den Sommer über in Paris auf, wo er in dem Hause eines Generalpächters, nicht nur jedesmal eine freundschaftliche Aufnahme, sondern auch, was ihm lieber als alles war, die besten Weine fand. — Bey seiner ersten Erscheinung in London nahm seine Discretion, sein Geschmack und seine pathetische Manier des Ausdrucks beym Vortrage seiner Adagio's, die jungen Virtuosen so sehr ein, daß sie bald mit wenigerm Aufwande von Noten und mit glücklicherm Erfolge, alle seiner Schule folgten. Überhaupt machten ihn sein Geschmack und seine Kenntnisse zum Schiedsrichter in allen streitigen Punkten, so daß er bey den verwickeltsten Vorfällen als ein infallibles Orakel angesehen wurde. Bey seiner Fertigkeit auf der Gambe, besaß er noch, gleich mehrern ältern Virtuosen, das Talent, durch freye Fantasien und gelehrte Modulationen seine Zuhörer in Verwunderung und Staunen zu setzen. Und ob er gleich des Flügels ungleich weniger mächtig war; so wußte er doch auch hier mit tiefer Einsicht und unendlicher Abwechselung im Arpeggio zu moduliren. —"

„Abel hielt sich bis 1782 in London auf, in welchem Jahre ihn das Verlangen, seinen Bruder und sein Vaterland noch einmal zu sehen, nach Deutschland trieb. Auf dieser Reise war es, wo er zu Berlin und Ludwigslust, noch in seinem Alter, die Größe seiner Kunst, seinen mächtigen Ausdruck, seinen schönen Ton und rührenden Vortrag auf der Gambe bewies. Der jetzige König, damaliger Kronprinz von Preußen, vor dem er sich in Berlin hören ließ, beschenkte ihn mit einer kostbaren Dose und 100 Stück Louisd'or. Wenige Jahre darauf hielt er sich noch wegen seinen zerrütteten Umständen einige Zeit in Paris auf. Kehrte aber wieder nach London zurück (1785) und starb daselbst am 22. Juni 1787 nach dreyer Tage Schlaf, ohne die geringsten Schmerzen. Noch kurz vor seinem Tode spielte er ein neu verfertigtes Solo, worüber selbst seine wärmsten Bewunderer erstaunten. Besonders waren seine Cadenzen vortrefflich."

Soweit Gerber. Es ist auffallend, daß sich unter Abels zahl-

[1] Der jüngste Sohn Seb. Bachs, mit Vornamen Joh. Christian, geb. 1735 in Leipzig, gest. 1782 zu London, wohin er 1759 als Oberkapellmeister berufen wurde.

reich veröffentlichten Werken, die teils in Konzerten und Orchester- und teils in Kammermusikstücken bestehen, beinahe keine Gambenkompositionen befinden. Dies dürfte sich daraus erklären, daß die Glanzzeit der Gambe mit Beginn der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vorüber war. Sie kam aus der Mode und mit ihr auch die Gambenmusik, statt deren man nun Violoncellkompositionen verlangte. Von manchen Seiten wurde dieser Wechsel ebensosehr beklagt, wie es nach Verweisung der Laute in das Raritätenkabinett oder in die Rumpelkammer der Fall war.

Nach Abel ist kein deutscher Gambist von hervorragender Bedeutung weiter zu verzeichnen. Die Gambe wurde etwa von Mitte des 18. Jahrhunderts ab auch als Soloinstrument mehr und mehr durch das inzwischen in den Vordergrund getretene Violoncell verdrängt, und so widmeten sich die jungen Talente vorzugsweise diesem Instrumente neben der an die Spitze der Musikpraxis getretenen Violine.

Zu den Saiteninstrumenten, welche das gleiche Schicksal der Gambe hatten, gehörten auch die Viola bastarda und die Viola di Bordone (deutsch Bariton). Das erstere Tonwerkzeug war von Figur etwas völliger als die Gambe und hatte einen Bezug von 6—7 Saiten[1]. Um die Resonanz zu verstärken, waren unter dem Griffbrett und Steg, ähnlich wie bei der Viola d'amour (Viola d'amore), ebensoviele Stahlsaiten angebracht, welchen man die Stimmung der über dem Griffbrett liegenden Saiten gab. Eine andere Abart der Gambe war das im 18. Jahrhundert kultivierte Bariton. In Leopold Mozarts Violinschule findet sich folgende Beschreibung davon: „Dieses Instrument hat, gleich der Gambe 6 bis 7 Seyten. Der Hals ist sehr breit und dessen hinterer Theil hohl und offen, wo neun oder auch zehn messingene und stählerne Seyten hinunter gehen, die mit dem Daumen berühret, und geknippet werden; also zwar, daß zu gleicher Zeit, als man mit dem Geigebogen auf den oben gespannten Darmseiten die Hauptstimme abgeiget, der Daume durch das Anschlagen der unter dem Hals hinabgezogenen Seyten den Baß dazu spiele. Und eben deswegen

[1] Nach Pohls Angabe wurde die Zahl dieser Metallsaiten bis zu 27 erhöht. S. C. F. Pohl: Haydn I, 250. Dort findet man ausführliche Mitteilungen über das Bariton und die Baritonkomposition.

müssen die Stücke besonders dazu gesetzet seyn. Es ist übrigens eines der anmuthigsten Instrumente." Aus dieser Beschreibung geht hervor, daß das Bariton ein Baßinstrument nach Art der Viola d'amour war.

Das Bariton war zeitweilig namentlich in Österreich sehr beliebt. Mehrere österreichische Tonsetzer, wie z. B. Eybler, Weigl und Pichl, an ihrer Spitze Joseph Haydn, lieferten für dieses Instrument Kompositionen. Der letztere Meister erhielt Anregung dazu durch seinen Brotherren, den Fürsten Esterhazy, welcher dem Bariton seine besondere Gunst zuwandte. Haydn schrieb nicht weniger als 175 Musikstücke für dasselbe[1]. Die Stimmung der Griffsaiten des Bariton war übrigens im Prinzip diejenige der Gambe.

Als ein ausgezeichneter Bariton-Virtuose galt Andreas Lidl. Gerber sagt von ihm[2], er habe sein Instrument, „so ohngefähr 1700 erfunden worden, noch mehr vervollkommnet. Es ist an Gestalt der Viola da Gamba gleich, außer daß es hinten messingene Saiten hat, die zu gleicher Zeit mit dem Daumen gespielt werden müssen. Diese untern Saiten hat er bis auf 27 vermehret, worunter auch die halben Töne mit begriffen sind. Er soll ein ungemeiner Künstler auf diesem Instrumente seyn. Der Verf. des Alman. von 1782 sagt: Sein Vortrag besteht in süßer Anmuth, mit deutscher Kraft verbunden, in überraschenden Bindungen mit der harmonievollsten Melodie." Lidl war 1769—1774 Mitglied der Esterhazyschen Kapelle. 1778 trat er in London auf, wo er auch gestorben ist. Näheres ist über ihn nicht bekannt. Einige Kompositionen seiner Hand sind erhalten.

Das Bariton verschwand mit der Gambe im Laufe der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts aus der Musikpraxis.

In Italien vollzog sich wohl noch etwas früher derselbe Wechsel, nachdem dort durch Franciscello, von dem später die Rede sein wird, ein lebhaftes Interesse für das Violoncell angefacht worden war.

---

[1] Pohl: Haydn I, 257.

[2] Gerber nennt ihn Anton. Anton Lidl jedoch war wahrscheinlich ein Gambist, wenigstens hinterließ er Kompositionen für dies Instrument. Er stammte aus Wien und starb nach Burney um 1789. Fünf Jahre früher ließ er sich in Berlin hören. Sonst ist von seinem Leben nichts bekannt. (Nach Eitner, Q.-L. Dort auch seine Kompositionen.)

Ohnehin scheint in dem Lande der Künste, wie die aus Maugars Schrift früher[1] gegebenen Zitate bereits erkennen lassen, gerade für das höhere Studium der Gambe keine besondere Vorliebe geherrscht zu haben, sei es nun, daß unter den Streichinstrumenten die Kultivierung der Violine, welche vom 17. Jahrhundert ab dort ganz entschieden in den Vordergrund der Musikpflege getreten war, zur Hauptsache betrieben wurde, oder daß die italienischen Tonsetzer sich mit der Gambe nicht sonderlich befaßten. Tatsächlich hat es, soweit man zu sehen vermag, mit Ausnahme Tartinis kein nennenswerter italienischer Komponist der Mühe wert erachtet, sie in den Bereich seiner schöpferischen Tätigkeit zu ziehen.

Außer Ferabosco, von dem schon die Rede war, sind an namhaften italienischen Baßviolenspielern und Gambisten zunächst Alessandro Romano und Teobaldo Gatti zu erwähnen.

Alessandro Romano wird nach Eitner (Q.-L.) nur einmal (1565) als Sänger und Spieler der Viola d'Arco erwähnt. Die von Fétis über ihn angegebenen Lebensumstände, die auch an dieser Stelle wiedergegeben waren, beziehen sich auf eine andere Person. Werke Alessandros sind bekannt.

Teobaldo Gatti, geb. zu Florenz gegen 1650, zeichnete sich nicht nur als Gambenspieler aus, sondern machte sich auch seiner Zeit als Opernkomponist bekannt. In letzterer Hinsicht lehnte er sich an Lully an, dessen erste Opernouvertüre ihm so imponierte, daß er beschloß, nach Paris zu reisen, um seinem berühmten Landsmann zu huldigen. Lully, dem dies schmeichelte, zeigte sich für die ihm bewiesene Aufmerksamkeit dadurch erkenntlich, daß er Gatti zum Mitglied des Pariser Opernorchesters machte, welche Stellung er beinahe fünfzig Jahre hindurch bekleidete[2]. Er starb 1727 zu Paris. Seine erhaltenen Kompositionen, darunter auch Opern und Kirchenmusik, bei Eitner.

Als tüchtige italienische Gambisten werden außerdem Marco Fraticelli und Carlo Ambrosio Lunati[3] von Mailand, mit dem Beinamen „il Gobbo della Regina" angeführt. Letzterer kam

[1] Vgl. S. 17.

[2] Gerber bezeichnet ihn als Violoncellisten, was wohl auf einem Irrtum beruhen dürfte, da in dem Pariser Opernorchester bis 1727, soviel man weiß, nur Gambisten tätig waren. Indessen mag er beide Instrumente gespielt haben.

[3] S. „The History of the Violin by W. Sandys and Simon Andrew Forster. London, 1864."

während der Regierung König James' II. nach England. Näheres ist über diese beiden Instrumentalisten nicht bekannt.

Erwähnenswert ist an dieser Stelle noch, daß die berühmte italienische Sängerin Leonora Baroni, geb. gegen 1610, nach Maugars Zeugnis eine geschickte Theorben- und Gambenspielerin war. Als solche begleitete sie sich ihre Gesangsvorträge selbst.

Es ist schon darauf hingewiesen worden, daß die Viola da Gamba, welche beinahe drei Jahrhunderte hindurch — (denn der „Basso di Viola" oder die „große Geige" Gerles war im Grunde auch eine Gambe, obwohl noch in etwas primitiver Gestalt) eine wichtige Rolle, sowohl als Orchester- wie als Soloinstrument spielte, im Laufe des 18. Jahrhunderts vom Violoncell verdrängt wurde. Nachdem an Stelle des Kornetts (Zinken) und der Diskant-Viola (franz. Pardessus de viole), als melodieführendes Instrument die Violine getreten war, mußte man notwendigerweise darauf denken, ein Äquivalent für die Baßlage des Streichquartetts zu schaffen, weil die Tongebung der Gambe sich im Verhältnis zur Geige beim Ensemblespiel als zu wenig kräftig und markig erwies. Mattheson sagt in seinem 1713 erschienenen „Neu eröffneten Orchestre" von ihr: „Die säuselnde Viola die Gamba, Gall. Basse de Viole, eigentlich also genant, ist ein schönes, delicates Instrument, und wer sich darauff signalisiren will, muß die Hände nicht lange im Sack stecken, ... Ihr meister Gebrauch bey Concerten ist nur zur Verstärckung des Basses, und prätendiren einige gar einen General-Bass darauff zu wege zu bringen, wovon ich noch biß dato eine vollenkommene Probe zu sehen das Glück nicht gehabt habe."

Im Gegensatz zu dieser letzteren, etwas sarkastischen Bemerkung Matthesons steht, was Gerber hundert Jahre später Bd. I, S. 6 seines neuen Tonkünstlerlexikons über die Gambe sagt. Dort heißt es: „Merkwürdig ist es in der Geschichte der Musik, daß sein (Abels) Instrument mit ihm im Jahr 1787 ganz in Vergessenheit begraben worden ist: die vor hundert Jahren so unentbehrliche Gambe, ohne welche weder Kirchen- noch Kammermusik besetzt werden konnte, die in allen öffentlichen und Privat-Konzerten das ausschließende Recht hatte, sich vom Anfange bis zum Ende vor allen andern Instrumenten hören zu lassen; weswegen sie

denn auch nicht nur, gleich den Schachteln, satzweise, in allen Formaten, groß und klein, verfertigt werden mußten, sondern auch mit allem möglichen Aufwande von angebrachtem künstlichem Schnitzwerke, Elfenbein, Schildpatt, Silber und Gold bestellt, gesucht und bezahlt wurden. Von diesem allgemein herrschenden und beliebten Instrumente wird nun in Zeit von einem Menschenalter in ganz Europa keine Idee mehr übrig seyn; sie müßte denn unter den alten Holzschnitten im Prätorius oder als ein saitenloses, von Würmern zerfressenes Exemplar in einer der Hof-Musikkammern wieder hervorgesucht werden. Abermals ein trauriger Beweis, wie sehr sich Apollo von der Göttin Mode beherrschen läßt. — Merkwürdig ist noch dabey der Geschmack unserer Vorfahren an diesem sanften, bescheidenen, sumsenden Violengetöne. Auch waren sie stille, zufriedene und friedliebende (!) Leute. Gegenwärtig können zu unsern Musiken die Instrumente nicht hoch und schreyend genug gewählt werden[1]." Man sieht, Gerber hatte, obwohl er selbst Cello spielte, ihm also dies Instrument genau bekannt war, nicht nur das Mißverhältnis zwischen dem Chor der Geigen und dem der Gamben im Orchester hinsichtlich der Tongebung übersehen, sondern auch den Umstand, daß die Gambe durch die schöpferische Tätigkeit Haydns und Mozarts im Gebiet der höheren Instrumentalmusik völlig überflüssig gemacht worden war. Und ebenso waren ihm die prävalierenden Eigenschaften des Violoncells über die Gambe als Soloinstrument entgangen, obwohl ihm die hervorragenden Erfolge der Cellovirtuosen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nicht unbekannt geblieben sein konnten. Hiernach scheint es, als ob Gerber eine spezielle Vorliebe für die Gambe hatte, — ein Geschmack, den wohl nur noch wenige seiner Zeitgenossen mit ihm teilten.

Die von Gerber[2] aufgestellte Behauptung, der französische Geistliche Tardieu von Tarascon habe „um's Jahr 1708" das Violoncell erfunden, ist einfach in das Reich der Fabel zu verweisen, denn dies Instrument existierte schon lange vorher in Italien[3].

---

[1] Was würde Gerber wohl sagen, wenn er das heutige Aufgebot an instrumentalen Mitteln für die Orchesterkomposition erlebt hätte?!

[2] Gerbers altes Tonkünstlerlexikon, S. 617 und Anhang S. 86.

[3] In der Vorrede der schon erwähnten Violoncellschule von Corrette ist die unhaltbare Behauptung aufgestellt, daß das Violoncell von „Bonocini (Bonon-

Fétis bemerkt (S. 47) in seiner Schrift: „Antoine Stradivari" (Paris 1856), das „Violoncell" sei schon von Prätorius in dessen „Syntagma mus." (1614—1620) erwähnt, was auf einem Irrtum beruht, da das genannte Werk weder den Namen noch die Abbildung dieses Instrumentes enthält[3]. Doch dürfte das Violoncell um diese Zeit in Italien bereits in Gebrauch gewesen sein, denn nach Rob. Eitners Mitteilung[4] ist dasselbe in einem Druck vom Jahr 1641 und dann in einem 1660 erschienenen Werk von Freschi als „Violoncino" erwähnt. In Arrestis Sonaten zu 2 und 3 Stimmen vom Jahr 1665 wird es „Violoncello" genannt.

Sehr nahe lag es für die italienischen Meister des Instrumentenbaues, nach Analogie der, von Mitte des 16. Jahrhunderts ab bereits in Gebrauch gekommenen Violine ein entsprechendes Baßinstrument herzustellen, und dies geschah unzweifelhaft schon gegen Ende des 16. Jahrhunderts. Von dem Brescianer Gasparo da Salò, (1550—1612), ist es erwiesen[5]. Ob Andreas Amati, Begründer der ruhmreichen Cremoneser Schule, geb. 1520, gest. 1580, dergleichen Tonwerkzeuge gebaut hat, erscheint zweifelhaft.

Augenscheinlich war bei der Konstruktion des Violoncellos ebensowohl die Gambe, wie die Violine maßgebend. Von der letzteren wurden dafür die Umrisse des Schallkastens, die gewölbte Unter-

---

cini) presentement maître de Chapelle du Roi de Portugal" erfunden worden sei. Ein Bononcini, mit Vornamen Domenico, lebte tatsächlich um 1737 am Lissaboner Hofe. Er stand damals nach Fétis' Angabe im Alter von 85 Jahren. Hiernach müßte er 1652 geboren sein. Das Violoncell kann er aber nicht erfunden haben (wenn überhaupt von einer Erfindung desselben gesprochen werden darf), da es nachweislich schon vor seiner Geburt existierte. Es ist zudem gar nicht einmal erwiesen, ob Domenico Bononcini Cellist war. Wahrscheinlich hat Corrette ihn mit dem später zu erwähnenden Giov. Battista Bononcini verwechselt.

3 Eine andere Unrichtigkeit in Fétis' „Stradivari" (S. 46) ist, daß der Name „Violino" schon in Lanfrancos 1533 erschienener Schrift „Scintille" vorkommen soll. Diese Angabe hat Konfusion angerichtet. Auch ich habe sie, ehe mir Lanfrancos Schrift zugänglich geworden, bona fide in meiner „Geschichte der Instrumentalmusik des 16. Jahrhunderts" (S. 73) benutzt und stelle sie hiermit richtig. Das Wort „Violino" kommt nämlich bei Lanfranco gar nicht vor, sondern immer nur der Terminus „Violone", d. h. Baßgeige oder Basso di Viola.

4 S. „Monatshefte für Musikgeschichte", Jahrg. XVI, Nr. 3.

5 Der rühmlich bekannte Geigenmacher Aug. Riechers in Berlin besaß ein Violoncell von Gasparo da Salò (kleines Format).

decke, welche die ältere Gambe — deren Boden platt war — nicht hatte, sowie die F-Löcher und das bündefreie Griffbrett entlehnt; die erstere dagegen war maßgebend für die Größenverhältnisse des Violoncells. Dieses baute man, wie die Gambe, in kleineren und größeren Verhältnissen, bis Stradivari ein mustergültiges Format dafür feststellte. Ob der berühmteste deutsche Geigenbauer Jacob Stainer (geb. 1621, gest. 1683) Violoncelle gebaut hat, wird von Kennern stark bezweifelt. Dagegen ist es sicher, daß er Gamben fertigte, welche mehrfach zu Violoncellen umgewandelt sind.

Nach Eitners vorerwähnten Angaben ist, wie es scheint, das zuletzt genannte Instrument zunächst „Violoncino" und einige Zeit danach erst „Violoncello" genannt worden. Die italienischen Endsilben ino und ello haben eine diminutive Bedeutung, und sind daher jene beiden Benennungen miteinander identisch. Wie „Violino" die Verkleinerung von „Viola", ebenso sind „Violoncino" und „Violoncello" Diminutiva von „Violone". Unsere heutige Bratsche aber, welche gleichfalls um jene Zeit aus der Alt- oder Tenor-Viola nach dem Vorbild der Violine hervorging, erhielt den Namen „Viola da braccio", was so viel heißt wie Arm-Viole. Außer der Viola da braccio gab es noch eine „Viola da spalla", welche nicht unter das Kinn geschoben wurde, sondern auf der rechten Schulter ruhte, wie aus Matthesons Bemerkung über dies Baßinstrument hervorgeht. Der genannte Autor sagt: „Insonderheit hat die Viola di Spala, oder Schulter-Viole einen großen Effect beym Accompagnement, weil sie starck durchschneiden, und die Tohne rein exprimiren kan. Ein Bass kan nimmer distincter und deutlicher herausgebracht werden als auff diesem Instrument. Es wird mit einem Bande an der Brust befestiget, und gleichsam auff die rechte Schulter geworffen, hat also nichts, daß seinen Resonantz im geringsten auffhält oder verhindert."

Wir kehren zu dem Violoncell zurück. Dasselbe bot dem Spieler zwei sehr bedeutende Vorteile vor der Gambe. Einmal war die Fingertechnik auf ihm eine völlig unbeengte, weil sein Griffbrett keine Bünde hatte, welche dem Gambenspiel in betreff der Läufer und Passagenbildung sowie des Lagenwechsels ein wesentliches Hemmnis auferlegten. Dann auch konnte der Spieler auf dem Violoncell durch nachdrücklicheres Angreifen der einzelnen Saite mit dem Bogen mehr Ton erzielen als auf der Gambe. Bei dieser war der

obere Rand des Steges, über welchen die Saiten hinliefen, für das akkordische oder mehrstimmige Spiel so flach geschnitten, daß eine kräftige Tonbildung vermieden werden mußte, wenn man nicht die Nachbarsaiten in Mitleidenschaft ziehen wollte. Der Steg des Cellos hingegen hatte eine mehr konvexe Form, wodurch freilich das mehrstimmige Spiel ausgeschlossen war. Bekanntlich sind bei diesem Instrument, wie auf der Violine, nur Doppelgriffe und Akkorde möglich, und die letzteren nur gebrochen. In dieser Weise wurde das Violoncell ehedem bei Aufführungen von Opern und Oratorien zur Solo-Begleitung der Rezitative benutzt, wofür natürlich die musik-theoretische Durchbildung der betreffenden Spieler erforderlich war, weil sie bezifferte Bässe à vista auszuführen hatten.

Schon Corrette gibt in seiner Violoncellschule (1741) eine Anleitung zum Begleiten der Rezitative. Diese Erklärung ist aber keine erschöpfende. Eine solche findet sich erst in der von Baillot, Levasseur, Catel und Baudiot für das Pariser Konservatorium bearbeiteten Celloschule, welche 1804 im Druck erschien. In derselben heißt es:

„Um ein Recitativ gut zu begleiten, muß man von der Harmonie und von dem Violoncell eine vollkommene Kenntnis haben; man muß mit bezifferten Baßstimmen vertraut sein und sie fertig auszuüben wissen. Wer das kann, hat den Gipfel der Kunst erreicht; denn dies setzt viele dazu nöthige Kenntnisse, und noch mehr die Beurtheilungskraft voraus, sie anzuwenden.

Wenn der begleitende Baßspieler in der Auflösung der Dissonanzen nicht sicher ist, wenn er dem Sänger nicht bestimmt anzugeben weiß, ob dieser eine vollkommene oder eine abgebrochene Kadenz machen soll, wenn er in seinen Akkorden verbotene Quinten und Oktaven nicht zu vermeiden versteht: so läuft er Gefahr, den Sänger zu verwirren, und er wird auf jeden Fall einen sehr unangenehmen Effekt hervorbringen.

Da in guten Werken das Recitativ immer einen wohlgeordneten Gang geht, und sich nach dem Charakter der Rolle, nach der vorgestellten Situation und nach der Stimme des Sängers richtet: so muß bei Begleitung desselben 1. die Stärke des Tones dem Hauptaffekt angemessen sein, denn die Begleitung soll den Gesang unterstützen und verschönern, aber nicht ihn verderben und ihn bedecken. 2. Der Akkord muß nicht wiederholt werden, außer wenn die

Harmonie wechselt. 3. Die Begleitung muß ganz einfach sein, ohne Verbrämung, ohne Läufe. Die gute Begleitung sieht immer auf das Beste der Sache, und wenn man sich erlaubt, gewisse Lücken mit einem kurzen Zwischenspiel auszufüllen, so darf dieses nur darin bestehen, daß man die Töne des Akkords angiebt. 4. Man soll den Akkord ohne Arpeggio, im Allgemeinen auf folgende Art angeben:



Baudiot bemerkt in seiner Violoncellschule, welche später erschien als die obige, folgendes über die Begleitung des Rezitativs:

„Es kommt zuweilen vor, daß die Darsteller auf der Scene verweilen, ohne zu recitiren (parler), sei es nun, daß sie den Text vergessen haben, welchen sie vortragen sollen, oder daß sie aus einem anderen Grunde schweigen. Mitunter zögern sie auch mit ihrem Erscheinen auf der Bühne. In diesen Fällen kann der Akkompagnist (d. h. der begleitende Cellist) kurze Vorspiele und Verzierungen nach seinem Belieben machen. Aber er muß darin bescheiden sein und seine Ornamente im schicklichen Moment, und stets mit Geschmack anwenden[2].“

Von der Kunst des Violoncellbaues gilt ganz dasselbe wie von der Violine. Die Erzeugnisse der altitalienischen Meister überragen auch in betreff des Cellos diejenigen aller anderen Nationen. Unter ihnen sind am meisten, und mit vollem Recht, die Fabrikate Nicolaus Amatis, Stradivaris und Giuf. Guarneris del Gesù bevorzugt[3].

Stradivari und Amati bauten ihre Celli in zwei verschiedenen

---

[1] Die Franzosen nannten diese Art das Rezitativ zu begleiten „le recitatif italien“.

[2] Das Begleiten der Rezitative mit dem Violoncell war bis weit ins 19. Jahrhundert hinein üblich. Ich habe es in Italien bei Aufführung älterer Opern sogar noch im Jahre 1873 gehört. Ob diese Praxis dort jetzt noch besteht, vermag ich nicht zu sagen. In Deutschland ist sie bereits seit Dezennien abgeschafft.

[3] Die vielfach verbreitete Meinung, Giuseppe Guarneri del Gesù habe keine Violoncelle gebaut, ist unbegründet. Aug. Riechers teilte mir mit, daß Herr Major H . . . . . . r in Berlin ein Cello von diesem Meister besitze, welches unzweifelhaft echt sei. Doch scheint es, als ob dieses Mitglied der Familie Guarneri nur einige wenige Celli gebaut hat.

Formaten. Die größeren nannte man ehedem „il Basso“, während die kleineren als die eigentlichen Violoncelli bezeichnet wurden. Letztere Art ist die bevorzugtere, weil handlichere; sie wird heutzutage als mustergültiges Vorbild benutzt.

Was den Violoncellbogen betrifft, welcher in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts folgende Gestalt hatte[1],



so ging seine Ausbildung Hand in Hand mit derjenigen des Violinbogens. Die Verbesserungen, welche dem letzteren sukzessive zuteil wurden, gingen auch auf den ersteren über. Seine höchste Vollendung erhielt der Streichbogen durch den Franzosen François Tourte. Dieser ist bis auf den heutigen Tag in seinem Fach unübertroffen geblieben. Doch hat die Anfertigung guter Geigen- und Cellobogen sich in neuerer Zeit sehr verallgemeinert, und namentlich in dem vogtländischen Orte Markneukirchen ist die Bogenfabrikation gleichwie der Instrumentenbau zu bedeutendem Aufschwung gelangt[2].

[1] Die obige Abbildung ist aus Correttes Violoncellschule entnommen worden, welche 1741 veröffentlicht wurde.

[2] In meiner Schrift „Die Violine und ihre Meister“ (Aufl. V, Breitkopf & Härtel, 1910) habe ich Näheres darüber, sowie über die Erzeugnisse der italienischen, deutschen und französischen Meister gesagt, weshalb ich es hier nicht wiederholen will. S. auch „Die Fabrikation musikalischer Instrumente im sächsischen Vogtland“ von Fürstenau und Berthold, 1876.

Die
Kunst des Violoncellspiels
im 18. Jahrhundert.

Das Violoncell nahm im 17. Jahrhundert noch eine sehr untergeordnete und bescheidene Stellung ein; es wurde während des angegebenen Zeitraumes mit ganz vereinzelten Ausnahmen nur als einfaches Baßinstrument im Orchester benutzt. Zu Beginn des 18. Jahrhunderts war dies aber schon wesentlich anders, denn Mattheson sagt in seinem 1713 erschienenen „Neu eröffneten Orchestre“: „Der hervorragende Violoncello, die Bassa Viola und Viola di Spala, sind kleine Bass-Geigen, in Vergleichung der größern, mit 5 auch wol 6 Sayten, worauff man mit leichterer Arbeit als auff den großen Machinen (Mattheson meint den Kontrabaß)[1] allerhand geschwinde Sachen, Variationes und Mannieren machen kan.“

Begreiflicherweise bedurfte es einiger Zeit, ehe sich die Spieler, welche an das bündefreie Griffbrett des Violoncells nicht gewöhnt waren, mit der von der Gambe wesentlich abweichenden Fingertechnik desselben vertraut gemacht hatten. Man blieb dabei, gleichwie anfangs bei der Violine[2], zunächst auf den unteren Teil des Griffbretts beschränkt. Der Daumenaufsatz, vermöge dessen allein mit Sicherheit die höheren und höchsten Positionen auf dem Griffbrett fixiert und beherrscht werden können, dürfte vor dem Anfang des 18. Jahr-

[1] Über diesen äußert sich Mattheson in seiner originellen Weise a. a. O. folgendermaßen: „Der brummende Violone, Gall. Basse de Violon, Teutsch: Große Bass-Geige ist vollenkommen zweymahl, ja offt mehrmahl so groß als die vorhergehenden, folglich sind auch die Sayten, ihrer Dicke und Länge nach, à Proportion. Ihr Tohn ist sechzehnfüßig, und ein wichtiges bündiges Fundament zu vollstimmigen Sachen, als Chören und dergleichen, nicht weniger auch zu Arien und sogar zum Recitativ auff dem Theatro hauptnöthig, weil ihr dicker Klang weiter hin summet, und vernommen wird, als des Claviers und anderer bassirenden Instrumenten. Es mag aber wohl Pferde-Arbeit seyn, wann einer diß Ungeheuer 3. bis 4. Stunden unablässig handhaben soll.“

[2] In betreff derselben sei auf des Verfassers Werk: „Die Violine und ihre Meister“, Aufl. V, 1910 (Breitkopf & Härtel, Leipzig) verwiesen.

hunderts schwerlich bekannt gewesen sein. Das Violoncell hatte um diese Zeit, wie aus Matthesons soeben erwähntem Zitat hervorgeht, mitunter noch einen Bezug von fünf und selbst von sechs Saiten nach Art der Gambe. Bei dem fünfsaitigen Bezug war die Stimmung:



Der schon erwähnte Abbé Tardieu, welcher Violoncell spielte, hatte nach Gerbers Angabe ebendieselbe Stimmung auf seinem Instrument. Etwa im dritten Dezennium des 18. Jahrhunderts gaben diejenigen, welche sich des fünfsaitigen Bezugs bedienten, die höchste Saite (das d) preis. Von da ab kam ganz allgemein der viersaitige Bezug mit der Stimmung C G d a in Gebrauch. Die letztere war übrigens nichts Neues. Schon Prätorius gibt sie in seinem Syntagma mus. für die „Baß Viol de Braccio" an[1].

In Deutschland erfolgte die Benutzung des Violoncells als Orchesterinstrument später als in Italien. Ob andererseits Frankreich gegenüber eine Priorität Deutschlands besteht, steht nicht fest. In der ersten Auflage dieser Blätter war gesagt, daß in der Wiener Hofkapelle das Violoncell schon seit 1680 eingeführt gewesen sei, während es bei der Pariser Oper erst 1727 durch den weiterhin zu erwähnenden Cellisten Batistin Stuck Vertretung gefunden habe. Demgegenüber spricht Riemann[2] die Vermutung aus, „daß bereits das Pariser Königl. Orchester zur Zeit Lullys (1653) die Baßpartien mit dem der Violine homogenen Violoncell besetzt haben wird". Ob Riemann seine Annahme auf die Seite 41, Anm. 2 erwähnte Bemerkung Gerbers stützt oder noch andere Gründe für sie hat, ist von ihm nicht angegeben. Natürlich ist die Möglichkeit einer so frühen Einführung des Violoncells in das Pariser Orchester vorhanden. Ging doch, wie auch Riemann betont, der Ersatz der Gambe als Orchesterinstrument

[1] Michel Corrette gedenkt in der Vorrede zu seiner bereits erwähnten Violoncellschule eines vor Aufnahme des Violoncells in Frankreich üblich gewesenen Streichinstrumentes mit der Stimmung B F c g, welches er „la grosse basse de Violon" nennt. Dieses Tonwerkzeug dürfte mit dem von Mattheson als „Basse de Violon" bezeichneten Instrument identisch sein.

[2] H. Riemann, Die Anfänge der Violoncell-Literatur. (Blätter für Haus- und Kirchenmusik, 1903.)

durch das Violoncell ziemlich rasch vonstatten[1], was angesichts der Vorzüge des neueren Instrumentes ebensowenig wundernehmen kann, als der Umstand, daß die Gambe als Soloinstrument noch eine Zeitlang den Vorsprung behielt. Riemann gibt sogar an, daß bereits um 1700 das Violoncell die Gambe in der Ensemblemusik verdrängt habe, und daß in Italien derselbe Prozeß sich bereits im 17. Jahrhundert, sogar für das Solospiel, vollzogen habe. Es wäre wünschenswert, einmal die einzelnen Phasen dieses Verdrängungsprozesses, wie er sich in den verschiedenen in Betracht kommenden Ländern abgespielt hat, im Zusammenhange dargestellt zu erhalten, woraus denn auch eine Klärung von Fragen wie die obige sich ergeben würde.

Auf die Wiener folgte die kursächsische Hofkapelle zu Dresden im Jahre 1709 mit der Anstellung von vier Violoncellisten. Ihre Namen sind Daniel Hennig, Agostino Antonio de Rossi, Jean Baptiste José du Houbondel und Juan Prach de Tilloy[2]. Da zwei von diesen Spielern französische Namen haben, so darf man annehmen, daß das Violoncell in Frankreich bereits zu Beginn des 18. Jahrhunderts Vertreter gefunden hatte[3].

Das von Wien und Dresden gegebene Beispiel fand bald auch an anderen deutschen Höfen Nachahmung. Einen Beweis dafür liefert die Kapelle des Herzogs Karl Ulrich von Holstein-Gottorp. Als dieser Fürst, der nachmalige Schwiegersohn Peter d. Gr., sich genötigt sah, 1720 seinen Aufenthalt am Kaiserl. Russ. Hofe zu nehmen, folgte ihm seine Kapelle dahin, in welcher sich ein Cellist befand[4].

Die Einführung des Violoncells in das Pariser Opernorchester scheint, da die Gambe sich in Frankreich großer Beliebtheit erfreute[5], nicht ohne Schwierigkeit erfolgt zu sein, wozu wohl die Gambisten,

[1] Schon Gerber wunderte sich, wie wir sahen, über das rasche Veralten der Gambe (vgl. S. 42).

[2] Fürstenau: „Zur Geschichte der Musik u. d. Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen.“ S. 50 f.

[3] In den Monatsheften f. Musikgeschichte findet sich (1887, S. 159) über die Dresdener Kapelle die abweichende Mitteilung, daß die ersten Violoncellisten Nadalin Veneziano und Gaspare Rossi geheißen hätten; ihre Namen seien zuerst 1714 nachzuweisen.

[4] Hillers „Wöchentliche Nachrichten“ vom 21. Mai 1770.

[5] Mattheson sagt in seinem „Neueröffneten Orchestre“ ausdrücklich, daß

welche sich in ihren vermeintlichen Rechten beeinträchtigt glauben mochten, wesentlich mit beitrugen. Denn in einer zu Amsterdam 1757 in französischer Sprache erschienenen Schrift: „Observations sur la Musique“ usw. heißt es:

„La seule basse de viole à déclaré la guerre au violoncelle qui a remporté la victoire et elle a été si complète que l'on craint maintenant que la fameuse viole, l'incomparable sicilienne, ne soit vendue à quelque inventaire à un prix médiocre et que quelque luthier profane ne s'avise d'en faire une enseigne[1].“

Ganz so schlimm, wie die letzten Worte dieser Kundgebung glauben machen möchten, war es nicht. Wenn auch das Violoncell die Gambe im Orchester vollständig überflüssig machte, so kultivierte man die letztere doch als Soloinstrument noch eine Weile fort, und manche der guten alten Gamben wurden im Laufe der Zeit von den Instrumentenmachern zu Violoncellen umgewandelt und für den weiteren Gebrauch nutzbar gemacht, während allerdings die geringeren Exemplare der Vernichtung anheimfielen, wofern sie nicht bei Zeiten zur Komplettierung von Instrumentensammlungen benutzt und so vor dem Untergang bewahrt blieben.

Die Kunst des Violoncellspiels war in ihren ersten Entwickelungsstadien, was die methodische Behandlung anlangt, nicht so begünstigt wie das Violinspiel. Diesem wurde frühzeitig, und zwar schon zu Ende des 17. Jahrhunderts, durch die von Arcangelo Corelli gestiftete Römische Schule, welcher bald darauf die Begründung der Paduaner und der Piemontesischen Schule folgte, eine bestimmte mustergültige Richtung gegeben. Solcher klassischer Mutterschulen entbehrte das Violoncellspiel. Erst nachdem einzelne hervorragende Künstler dieses Instrument zu bedeutendem Ansehen gebracht hatten, wurden durch ausgezeichnete Meister Zentralpunkte für das Studium des Cellospiels gebildet, die den Mangel eigentlicher Schulen ersetzen mußten, worüber das Nähere weiterhin mitzuteilen sein wird.

Begreiflicherweise wurde das Violoncell zunächst in seinem

dies Instrument (Basse de Viole) „in Frankreich sonderlich hoch gehalten und excoliret“ worden sei.

[1] Vgl. auch die Schrift von Hubert le Blanc: „Défense de la basse de viole contre les entreprises du violon et les prétentions du violoncel“ (Amsterdam, 1440), die sich der Gambe wider Violine und Violoncell annimmt. (In der „Violine und ihre Meister“, V. Aufl., zitiert.)

Heimatlande, also in Italien, nicht nur als Orchesterinstrument, sondern bald auch für das Solospiel verwertet. Wie sich dort dieser wichtige Kunstzweig vorab entwickelte, wird der nächste Abschnitt zeigen.

I. Italien.

Wie im Violinspiel, hat Italien auch im Violoncellspiel die Priorität zu beanspruchen. Dort war die Geburtsstätte der Violine und des Violoncells, von dort auch ging die künstlerische Praxis beider Instrumente aus.

Der erste namhafte italienische Cellist, von dem wir Kunde haben, ist Domenico Gabrielli, mit dem Beinamen Minghino del Violoncello, geb. gegen 1659 zu Bologna, gest. 1690 in Modena. Dieser Künstler fand (1680) einen Wirkungskreis an der Kirche S. Petronio in seiner Vaterstadt. 1688 trat er in die Dienste des Herzogs von Modena. Gabrielli war auch ein angesehener Tonsetzer. Fétis erwähnt acht seiner Opern, welche teils für Bologna und teils für Venedig geschrieben wurden. Andere Werke von ihm sind eine „Cantata a voce sola“, eine Sammlung Motetten, betitelt „Vexillum pacis“, für Alt-Solo und Instrumentalbegleitung, und „Balletti, gighe, correnti e sarabande a due Violini e Violoncello con Basso continuo“ Op. 1. Die beiden ersten Werke erschienen 1691 und 1695, also erst nach Gabriellis Tode, sein Op. 1 jedoch bereits 1684 (nach Torchi) und in einem Wiederabdrucke 1703. Torchi gibt den Titel etwas abweichend an: „Balletti etc. a violino e violone con il secondo violino a beneplacito.“ Er stellt ihm ein sehr günstiges Urteil aus, besonders lobt er die Melodiebildung. Fürs Violoncell speziell scheint Gabrielli außer zwei Werken (vgl. Eitner) nichts komponiert zu haben.

Bedeutender als Cellist mag der gegen 1660 zu Bologna geborene Dominikanermönch Attilio Ariosti gewesen sein. Wenigstens berichtet Gerber über ihn, daß er zu den vorzüglichsten Violoncellisten seiner Zeit gehörte. Aber auch als Viol d'amour-Spieler soll er Ausgezeichnetes geleistet haben. Seine Hauptbeschäftigung war indessen die Opernkomposition, für welche der Papst ihm einen Dispens von der Ordensregel erteilte, da er sich als Dominikanermönch nicht ohne weiteres mit dem Theater befassen durfte. 1698 wurde

Ariosti als Kapellmeister der Kurfürstin von Brandenburg nach Berlin berufen. In dieser Stellung blieb er bis 1705. 1715 ging er nach London, wo er neben Händel nicht aufkommen konnte, weshalb er 1716 sein Vaterland wieder aufsuchte. Als Aufenthaltsort wählte er Bologna, war aber später noch einmal in London. Ariosti lebte noch 1728. Selbständige Cellokompositionen[1] scheint er nicht geliefert zu haben.

Der Opernbühne widmete auch sein als tüchtiger Cellist gerühmter Landsmann Giovanni Battista Bononcini (Buononcini)[2] vorzugsweise seine Tätigkeit. Er war der älteste Sohn des Kapellmeisters Giov. Maria Bononcini an der Kirche S. Giovanni in Monte zu Modena, und wurde vielleicht 1672, nach Fétis' Meinung aber schon 1667 oder 68 geboren. Zunächst von seinem Vater zur Musik angeleitet und dann von Colonna in Bologna weiter ausgebildet, begab er sich, 22 oder 23 Jahre alt, nach Wien, wo er in der kaiserl. Kapelle Anstellung als Cellist fand. Hier wandte er sich der Oper zu, welche damals schon ein sehr gesuchtes Unterhaltungsmittel der schau- und hörlustigen Menge war und mehr Ruhm und Gewinn verhieß als alle anderen Kompositionsgattungen. Fétis macht 20 Opern von Bononcini namhaft. Er hat aber ohne Zweifel mehr geschrieben. Noch in seinem achtzigsten Jahre war er für das Theater in Venedig tätig. Bononcini lebte erwiesenermaßen noch 1750.

Neben der Opernkomposition schrieb er ein Oratorium „Il Giosuè", mancherlei Orchestersachen, Messen, Kammerduette, „Trattenimenti da camera" usw., von denen ein Teil schon vor seinem Eintritt in die Wiener Hofkapelle entstand. Auch „Sinfonie" für Violine und Violoncello, sowie Cello-Solos komponierte er. Von den letzteren erschien eine „Sonata" für zwei Violoncelle bei J. Simpson (London) in einem Heft mit Sonaten von Pasqualini, San Martino (Sammartini), Caporale, Spourni und Porta. Da Caporale um 1750 und Porta um 1758 geboren wurde, so kann die Herausgabe dieser Kollektion jedenfalls erst spät in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erfolgt

[1] Einige Stücke für die Viola d'Amore von Ariosti, bestehend in „Cantabile, Vivace, Adagio und Menuetto" hat Alfredo Piatti zum Gebrauch für das Violoncell eingerichtet und seinerzeit in London öffentlich vorgetragen.

[2] Über Bononcinis und Ariostis wechselreiche Lebensverhältnisse, die hier keine eingehende Berücksichtigung finden können, s. d. vorhandenen Musiklexika.

sein. Was die darin enthaltene „Sonata“ von Bononcini anlangt, so erweckt sie keine besonders günstige Meinung von dessen produktiver Begabung. Der Ausdruck ist trocken und stellenweise steif, ja hier und da sogar wenig sauber. Der zweiten bezifferten Stimme sind die begleitenden, teils einfachen, teils kontrapunktierenden Bässe zuerteilt. Das Interesse an dieser Komposition, welche aus einem Allegro mit einleitendem Andante, aus einem mit „Grazioso“ überschriebenen Satz und einer „Minuet“ besteht, nach welcher das Grazioso zu wiederholen ist, beruht vornehmlich darin, daß sie uns über den technischen Standpunkt des Cellospiels zu Beginn des 18. Jahrhunderts (denn dem Anfang desselben gehört die Komposition zweifelsohne an) Aufschluß gibt. In bezug darauf ist zu bemerken: Die Prinzipalstimme bewegt sich zumeist in der mittleren Tonlage. Die Tiefe wird nur vorübergehend berührt, und nach der Höhe zu erstreckt sich der Umfang bis zum eingestrichenen a. Der Daumenaufsatz kommt also nicht in Anwendung. Das Figurenwesen ist nur wenig entwickelt, und zum doppelgriffigen und akkordischen Spiel werden erst schüchterne Ansätze gemacht. Die Notierung steht im Tenor- und Baßschlüssel.

Es wird berichtet, Bononcini habe bei seinem zwischen die Jahre 1735—1748 fallenden Pariser Aufenthalt für die dortige Königl. Kapelle eine Motette mit obligater Cellobegleitung komponiert, welch letztere von ihm selbst bei der in Gegenwart des Königs erfolgten Aufführung seines Werkes gespielt worden sei.

Von einer entsprechenden Benutzung des Violoncells hatte Alessandro Scarlatti[1], der Begründer der Neapolitanischen Opernschule, schon etwa 25 Jahre vorher in einer seiner Kantaten ein Beispiel gegeben. Geminiani, der Schüler Corellis, erzählte, daß diese Cellopartie bei Scarlattis Anwesenheit in Rom und unter dessen Mitwirkung am Klavier von dem berühmten Violoncellisten Franciscello (Francischello) ausgeführt wurde; sein Spiel sei so schön gewesen, daß Scarlatti es als engelhaft bezeichnet habe.

Dieses Vorkommnis soll sich im Jahr 1713, in welchem Scarlatti zum letztenmal in Rom war, zugetragen haben. Hiernach dürfte Franciscellos Geburt mit einiger Wahrscheinlichkeit ins Jahr

[1] Geboren 1659 zu Trapani in Sizilien, gestorben am 24. Oktober 1725 zu Neapel.

1692 zu setzen sein. Er wäre dann 21 Jahre alt gewesen, als er mit dem neapolitanischen Meister zusammen musizierte.

Gerber berichtet, Franciscello sei 1725 von Rom nach Neapel gegangen. Daß er sich wirklich in dem genannten Jahr dort aufhielt, ist durch Quantz verbürgt, der ihn daselbst spielen hörte. Durch Franciscellos hervorragende Leistungen gelangte das Violoncell in Italien bald zu so allgemeiner Aufnahme, daß die Gambe gegen 1730 schon fast ganz aus den italienischen Orchestern verschwunden war.

Ums Jahr 1730 wurde Franciscello als kaiserl. Kammermusiker nach Wien berufen, ein Beweis, daß sein Name bereits ins Ausland gedrungen war. In der österreichischen Hauptstadt hörte ihn Franz Benda, der nachmalige große Geiger und Begründer der Berliner Schule. Franciscellos Spielweise imponierte ihm so sehr, daß er sich dieselbe sofort zum Vorbilde nahm.

Franciscello blieb, wie es scheint, Dezennien hindurch in Wien. Verdient eine Angabe des „Musikalischen Almanach für Deutschland auf das Jahr 1782" Glauben, so hat er der kaiserl. Hof- und Kammermusik noch 1766 angehört, was keineswegs außer dem Bereich der Möglichkeit liegt, doch aber nicht sehr wahrscheinlich ist. Denn halten wir an der Annahme fest, daß er 1692 geboren wurde, so wäre er 1766 bereits 74 Jahre alt gewesen. Wo Franciscello sein Leben beschloß, weiß man nicht. Die Überlieferung besagt nur, er habe sich im hohen Alter in Genua aufgehalten, woran die Vermutung geknüpft wird, daß diese Stadt sein Geburtsort gewesen sei. Angeblich soll ihn dort der ältere Cellovirtuose Duport von Paris aus besucht haben, welcher 1741 geboren wurde.

Während seiner langjährigen Wiener Wirksamkeit hat Franciscello ohne Zweifel Schüler im Cellospiel ausgebildet. Wer diese gewesen sind, ist indessen ebensowenig ermittelt wie die Frage, ob und was er etwa für sein Instrument komponierte. In beiden Beziehungen sind wir nicht besser über seinen etwas älteren Landsmann

Jacopo Bassevi, genannt Cervetto unterrichtet, welcher 1682 geboren wurde. Bis zum 46. Lebensjahre verblieb er in seinem Vaterlande. Dann ergriff ihn, wie so viele andere italienische Musiker jener Zeit, die Wanderlust, und er begab sich nach London. Dort handelte er anfangs mit Instrumenten, die er von Italien mitgebracht hatte. Dies Geschäft war aber so wenig lohnend für ihn, daß

er es bald aufgab und in das Orchester des Drury-Lane-Theaters trat. Nach Burneys Urteil war Cervetto ein für seine Zeit sehr geschickter Violoncellist, der sich mit Gewandtheit auf dem Griffbrett zu bewegen wußte. Doch soll sein Ton spröde und rauh gewesen sein. Von seinem absonderlichen Wesen gibt eine Anekdote Kunde, wonach er einstmals, als der berühmte Schauspieler Garrick einen Trunkenbold darstellte und wie betäubt auf einen Sessel niedersank, die momentan eingetretene Stille durch ungebührlich lautes und phlegmatisches Gähnen unterbrach. Garrick erhob sich sofort, indem er dies Benehmen scharf rügte, worauf Cervetto beschwichtigend erwiderte: „Ich bitte um Entschuldigung, ich gähne stets, wenn ich zu viel Vergnügen habe.“ Einige Jahre fungierte Cervetto als Direktor des Drury-Lane-Theaters, wodurch er mit den Grund zu seinem Vermögen legte. Von seinen Kompositionen nennt Torchi[1] ein Sonatenwerk vom Jahre 1755 (6 Sonaten für 3 Violoncelle und 2 Violinen nebst Baß, das jedoch in seiner Arbeit unter der Sammelmarke „inhaltleeres Technikertum“ figuriert).

Cervetto muß von kräftigster Konstitution gewesen sein, denn er brachte es auf das seltene Alter von 101 Jahren. Sein Tod erfolgte am 14. Januar 1783. In seinem Nachlaß fand sich ein Kapital von 20000 £ vor, welches er seinem Sohn

James vermachte, der auch Cellist war, sich aber nach Beerbung seines Vaters bald ins Privatleben zurückzog. Er erreichte gleichfalls ein respektables Alter, da er 1747 (oder 1758) (in London) zur Welt kam und am 5. Februar 1837 starb. 1783 war er bei den Hofkonzerten der Königin gleichwie bei den Musikaufführungen im Hause des Lord Abington als einer der geschätztesten Cellisten Londons mitwirkend tätig. An Cellokompositionen (vgl. auch Eitner) wurden von ihm veröffentlicht: 1. „Twelve Solos for a Violoncello with a Thorough Bass for the Harpsicord.“ Dies Werk, dem Kurfürsten von Pfalz-Bayern und Jülich-Cleve-Berg gewidmet, erschien im Selbstverlag des Autors ohne Jahreszahl. 2. „Six Solos for a Violoncello with a Thorough Bass for the Harpsichord. Opera terza. London.“ 3. „Twelve Sonatinas for a Violoncello and a Bass. op. 4ta, London.“ — Fétis führt außerdem noch an:

[1] Luigi Torchi, La musica istrumentale etc. — Rivista musicale Italiana. Band 4 und folgende.

„Six Solos pour la flûte“ und „Six trios pour deux violons et violoncelle“, welche nicht viel vor Ende des 18. Jahrhunderts entstanden sein dürften. Es wird sich Veranlassung finden, auf die Violoncellkompositionen Cervettos weiterhin zurückzukommen.

Den chronologischen Faden wieder aufnehmend, haben wir nächst Cervetto, dem Vater, als bemerkenswerten Cellisten Batistin, mit seinem eigentlichen Namen Joh. Baptist Struck (oder Stuck), zu erwähnen. Er war von deutscher Abkunft und wurde in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Florenz geboren, von wo er sich zu Beginn des 18. Jahrhunderts nach Paris wandte. Dort trat er in die Kapelle des Herzogs von Orleans und des Opernorchesters, in welchem er 1727 gemeinschaftlich mit den Gebrüdern Abbé (eigentlich Philipp Pierre und Pierre de Saint-Sévin) das Violoncell vertrat. Er muß Tüchtiges geleistet haben, da Ludwig XIV. ihm, um ihn an die französische Hauptstadt zu fesseln, einen festen Jahresgehalt und überdies eine Zulage von 500 Franks für gewisse von ihm zu liefernde theatralische Kompositionen bewilligte. Außerdem schrieb er eine größere Reihe von Balletten und Opern speziell für Hoffestlichkeiten. Im Druck erschienen von ihm während der Jahre 1706—1714 in Paris vier Bücher „Kantaten“ und ein Heft Airs. Für das Violoncell scheint er kompositorisch nicht tätig gewesen zu sein. Er starb den 9. Dezember 1755 am Orte seines Wirkens.

Unter den Meistern der Neapolitanischen Schule zeichnete sich gleichzeitig Leonardo Leo, der berühmte Opernkomponist, geb. um 1694 zu S. Vito degli Schiavi in der Provinz Lecce, gest. 1744 zu Neapel, als Violoncellist aus. Er komponierte auch 6 Cellokonzerte mit Quartettbegleitung, welche den Jahren 1737 und 1738 angehören. Die Manuskripte derselben befinden sich in der Bibliothek des Königl. Konservatoriums zu Neapel. Sicher gehören sie zu den ältesten aller existierenden Cellokonzerte.

Ein anderer italienischer Cellist jener Zeit war Domenico della Bella, von dem man außer einigen Werken, darunter 12 Sonaten „à 2 Violini e Violoncello“, 1704, nur weiß, daß er um dieselbe Zeit Kapellmeister der Kathedrale zu Treviso war.

Ebenso spärlich sind die Nachrichten über den Cellisten Parasisi, von welchem Gerber nur meldet, er sei „ein ungemeiner Künstler“ auf seinem Instrument gewesen und habe sich 1727 „bei dem italienischen Opernorchester zu Breslau“ befunden.

Auch über die in der zweiten Hälfte des 17. und zu Anfang des 18. Jahrhunderts geborenen italienischen Violoncellisten Jacchini, Amadio, Vandini, dall' Abaco, dall' Oglio und Lanzetti sind wir meist nur wenig unterrichtet.

Jacchini, mit Vornamen Giuseppe, von Gerber als einer der ersten Cellisten seiner Zeit bezeichnet, war bei der Kirche S. Petronio in Bologna zu Anfang des 18. Jahrhunderts angestellt. Daß er sich als Künstler hervortat, beweist seine Ernennung zum Mitglied der Bologneser Philharmonischen Gesellschaft, eine Auszeichnung, welche nur Männern von außergewöhnlicher Bedeutung zuteil wurde. Von seinen Kompositionen wird ein Werk unter dem Titel: „Concerti per Camera a 3 e 4 stromenti, con violoncello obligato, op. 4, Bologna 1701" namhaft gemacht. Anscheinend handelt es sich in diesem Werk um die ältesten Violoncellkonzerte, die existieren[1]. Ein anderes Werk von ihm enthält Sonaten für Violine und Violoncello solo, ist aber nach Torchi ziemlich wertlos.

Pippo Amadio, welcher ums Jahr 1720 blühte, war nach Gerbers Angabe ein Violoncellist, „dessen Kunst alles übertraf, was zu seiner Zeit auf seinem Instrument hervorgebracht werden konnte".

Nicht minder bedeutend scheint Antonio Vandini, erster Violoncellist an der Kirche S. Antonio in Padua, gewesen zu sein. Die Italiener nannten sein Spiel und seinen Ausdruck ein „parlare": er habe es verstanden, sein Instrument sprechen zu lassen. Zu Tartini, welcher bekanntlich bei derselben Kirche Paduas als Solo-Violinist wirkte, stand er in so nahem freundschaftlichem Verhältnis, daß er denselben 1723 nach Prag begleitete und dort mit ihm gemeinschaftlich drei Jahre hindurch in den Diensten des Grafen Kinski blieb. Vandini lebte noch 1770 zu Padua. Sein Todesjahr ist unbekannt.

Evaristo Felice dall' Abaco, geboren am 12. Juli 1675 zu Verona, war nach einem in dem zweiten Jahrgang der Leipziger Mus. Zeitung (S. 345) enthaltenen Bericht ein hervorragender Violoncellist, der in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts lebte und am 12. Juli 1748 als Konzertmeister in München starb[2]. Gerber

[1] A. Schering, Geschichte des Instrumentalkonzerts. 1905, Leipzig (S. 79).

[2] Abaco war auch Violinist, seine Bedeutung liegt aber zur Hauptsache auf kompositorischem Gebiete. Ausgewählte Instrumentalwerke nebst einer ausführ-

besaß ein Cellosolo seiner Komposition, von dem er sagt, es scheine im Jahre 1748 geschrieben worden zu sein.

Giuseppe dall' Oglio, der jüngere Bruder des berühmten Violinspielers Domenico dall' Oglio, wurde gegen 1700 zu Padua[1] geboren und begab sich 1735 nach Petersburg. Dort blieb er 29 Jahre in kaiserl. russ. Diensten, nach deren Ablauf er (1764) in sein Vaterland zurückkehrte. Auf seiner Reise dahin verweilte er in Warschau, bei welcher Gelegenheit ihn König August von Polen zu seinem Agenten für die Republik Venedig ernannte.

Salvatore Lanzetti, geb. zu Beginn des 18. Jahrhunderts in Neapel, war Zögling des dortigen Konservatoriums Santa Maria di Loreto und stand während des größten Teiles seines Lebens in Diensten des Königs von Sardinien. Gegen 1780 starb er in Turin. Im Jahre 1736 erschienen von ihm in Amsterdam zwei Hefte mit (12) Violoncellsonaten (andere Sonaten usw. vgl. Eitner) und weiterhin auch ein Unterrichtswerk, dessen Titel nach Fétis lautet: „Principes du doigter pour le violoncelle dans tous les tons." Bei Gerber heißt es etwas abweichend davon: „Principes ou l'applicatur de Violoncel par tous les tons." Lanzetti soll mit großer Gewandtheit das Staccato sowohl im Auf- wie im Abstrich ausgeführt haben[2].

Etwas besser sind wir über den Violoncellisten Caporale unter-

lichen biographischen Einleitung (von Ad. Sandberger) in: „Denkmäler der Tonkunst in Bayern", 1. Jahrgang (1900). Auf Grund der Sandbergerschen Forschungen hat der Herausgeber in der 5. Auflage der „Violine und ihre Meister" S. 184—85 etwas ausführlichere Nachrichten über dall' Abaco gegeben, auf die hiermit verwiesen wird.

[1] Gerber gibt Venedig als seinen Geburtsort an; als solcher ist aber in den „Wöchentlichen Nachrichten" vom Jahre 1770 Padua genannt, und dies dürfte das richtige sein.

[2] Eine der Sonaten Lanzettis teilt Riemann in den „Blättern für Haus- und Kirchenmusik" (1903) mit einer Klavierbegleitung versehen mit. Seiner an derselben Stelle gemachten Mitteilung jedoch, mit diesem Sonatenwerke (und einem zweiten im selben Jahre und am selben Orte [Amsterdam 1736] erschienenen Solobande von Giorgio Antoniotti [ca. 1692—1776] beginne die Sonatenliteratur für das Violoncell, widerspricht eine Angabe bei Fétis. Nach dieser befände sich nämlich eine Sonate für Violoncell in den „Trattenimenti armonici da camera à tre stromenti" von Jacopo Cattaneo, die bereits im Jahre 1700 erschienen sind. Cattaneo wurde um 1660 zu Lodi geboren, war Violoncellist und lebte in Brescia. Näheres über ihn ist nicht bekannt.

richtet. Zwar kennt man weder seinen Heimatsort, noch das Jahr seiner Geburt und seines Todes (letzteres ungefähr 1756), aber über sein Leben und Wirken in England besitzen wir einige Nachrichten. Er kam 1735 nach London und wirkte dort unter Händel, der zum dritten Akt seiner 1739 komponierten Oper „Deidamia" für ihn ein Cellosolo schrieb, dauernd im Orchester der Italienischen Oper mit. Seine musikalisch-künstlerische Bildung soll keine gründliche gewesen sein. Dennoch muß er Eigenschaften besessen haben, die für Händel bestimmend waren, sich mit ihm einzulassen. In der von Simpson in London veröffentlichten Kollektion (s. S. 56) ist eine Cellosonate Caporales enthalten, welche für dessen produktive Begabung nicht sonderlich spricht. (Weitere Kompositionen bei Eitner.) Sie besteht aus Adagio, Allegro und aus einem Thema mit drei etüdenartigen Variationen. Als Spieler zeichnete sich Caporale durch schöne Tongebung aus, doch konnte er in betreff der Fertigkeit mit dem älteren Cervetto sowie mit Pasqualini nicht rivalisieren.

Dieser zuletzt genannte Künstler, von welchem gleichfalls eine, kaum über den Caporaleschen Standpunkt sich erhebende, Sonate in dem soeben erwähnten, bei J. Simpson erschienenen Hefte enthalten ist, war um 1745 in London als geschätzter Konzertist tätig. Weitere Nachrichten sind über ihn nicht vorhanden.

Größere Bedeutung dürfte Carlo Ferrari, dem Bruder des im 18. Jahrhundert vielgenannten Violinisten Domenico Ferrari, zuzuschreiben sein. Er wurde mit Bezug auf ein Fußleiden „der Hinkende" genannt. Gegen 1730 zu Piacenza geboren, begab er sich 1758 nach Paris und trat mit großem Erfolg im Concert spirituel auf. 1765 nahm er ein ihm von seiten des Hofes zu Parma dargebotenes Engagement an[1]. In dieser Stellung blieb er bis zu seinem Tode, welcher 1789 erfolgte. (Kompositionen bei Eitner.)

Über Ferrari wird berichtet, daß er der erste italienische Cellist gewesen sei, welcher sich des Daumenaufsatzes bedient habe. Wenn dies begründet wäre, so würde Frankreich in diesem wichtigen Punkt der Fingertechnik einen Vorsprung gehabt haben. Denn der Daumenaufsatz war in Paris, wie wir sogleich sehen werden, schon vor 1740

[1] In Jahns Mozartbiographie findet sich die Angabe, daß Ferrari am Hofe des Erzbischofs von Salzburg angestellt gewesen sei; zu welchem Zeitpunkt, ist nicht gesagt.

bekannt, mithin zu einer Zeit, da Ferrari erst ein Alter von zehn bis zwölf Jahren hatte. Bedenkt man aber, daß das Violoncellspiel in Italien weit früher kultiviert wurde als in Frankreich und dort schon über die Anfangsstadien hinaus war, ehe es unter den Franzosen Vertreter gefunden hatte, so wird man geneigt sein, die Erfindung des Daumenaufsatzes den Italienern, und zwar den Vordermännern Ferraris zuzuerkennen. Höchst wahrscheinlich bedienten sich dieses Hilfsmittels für die Benutzung des Griffbrettes in seinen oberen Teilen bereits Franciscello und Batistin (Baptist Struck). Durch den letzteren Künstler, der sich, wie wir schon wissen, zu Anfang des 18. Jahrhunderts in Paris niederließ, dürfte der fragliche Kunstgriff nach Frankreich gebracht worden sein.

Den Beweis dafür, daß man in Paris vor 1740 Kenntnis vom Daumenaufsatz hatte, liefert die im Jahre 1741 dort erschienene Violoncellschule von Michel Corrette, welche, soweit man zu sehen vermag, als erstes Unterrichtswerk für das in Rede stehende Streichinstrument gelten darf. Bei den aus jener Zeit nur spärlich vorhandenen Cellokompositionen gewinnt dieses Lehrbuch insofern besondere Wichtigkeit, als aus ihm mit Sicherheit zu entnehmen ist, welchen durchschnittlichen Standpunkt das Violoncellspiel gegen Mitte des 18. Jahrhunderts einnahm. Dieser Umstand läßt ein näheres Eingehen auf Correttes Schule gerechtfertigt erscheinen. Ihr Titel lautet:

„Méthode, théoretique et pratique, pour apprendre en peu de tems le Violoncelle dans sa perfection, . . . composée par Michel Corrette. XXIVe Oouvrage. A Paris, chez l'auteur Me Boivin et le S^r Le Clerc; a Lyon, chez Mr de Bretonne. Avec Privilege du Roy. MDCC.XLI[1]."

Nach einigen einleitenden Abschnitten über die Anwendung des F- und C-Schlüssels bei Notierung der Violoncellmusik, über die Notenwerte und Pausen, über die Vorzeichnungen des ♯, des ♭ und

[1] Fétis sagt in seiner „Biographie universelle des musiciens" (Bd. II, 365), die erste Ausgabe der Corretteschen Violoncellschule sei 1761 erschienen. Auf dem Titelblatte steht aber deutlich gedruckt: MDCCXLI. Fétis hat die Zahl X zu der Ziffer L aus Versehen hinzuaddiert, anstatt sie von derselben abzuziehen, wie es die Stellung beider Zahlenzeichen erfordert.

des ♮, sowie über die sonst noch üblichen Zeichen und über die verschiedenen Zeitmaße und die Synkopen, handelt Corrette:
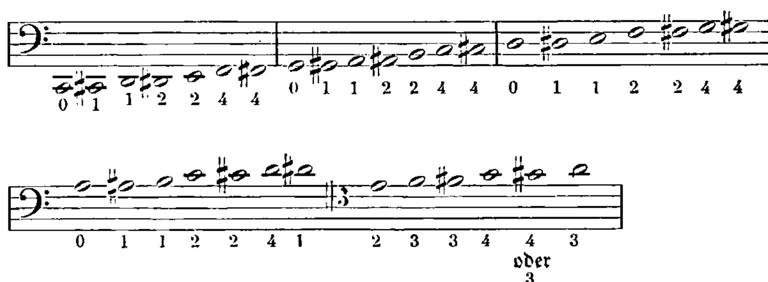
1. Von der Manier, das Violoncell zu halten, 2. von der Haltung und Führung des Bogens, 3. von der Benutzung desselben im Ab- und Aufstrich, 4. von der Stimmung des Violoncells, 5. von der Einteilung des Griffbrettes sowohl bei diatonischen wie bei chromatischen Tonfolgen, 6. vom Fingersatz in den untersten (ersten) und den folgenden Lagen, 7. von der Art und Weise, aus den höheren Lagen in die erste Position zurückzukehren, 8. vom Triller und Vorschlag, 9. von den verschiedenen Bogenstrichen, 10. von den Doppelgriffen und Arpeggios, sowie 11. vom Daumenaufsatz. Außerdem gibt er eine Anleitung für diejenigen, welche von der Gambe zum Violoncell übergehen wollen, und läßt dann noch zum Schluß Fingerzeige für das Akkompagnement des Gesanges und der Instrumentalsoli folgen.

Selbstverständlich haben die Ausführungen Correttes zur Hauptsache nur eine historische Bedeutung, da die Technik des Violoncellspiels nach dem Erscheinen seines Lehrbuches sehr wesentliche Wandlungen durchmachte. Von besonderem Interesse sind für uns seine Erklärungen über die damaligen Fingersätze, über den Daumenaufsatz, welchem in den höheren Teilen des Griffbrettes die Aufgabe eines beweglichen Sattels zufällt, über die Handhabung des Bogens und über die bei Vertauschung der Gambe mit dem Violoncell zu beobachtenden Dinge.

In betreff des ersten dieser vier Punkte ist zu bemerken, daß der Fingersatz für die diatonische Skala auf allen Saiten in den von Corrette angenommenen beiden „ersten" Lagen 1. 2. und 4., in der „dritten" Position 1. 2. 3. 4 und in der „vierten" 1. 2. und 3. war. Von der letzteren Lage ab wurde nämlich der vierte (kleine) Finger in der Regel nicht mehr gebraucht, wofür Corrette als Grund angibt, daß derselbe zu kurz sei, um ihn in den höheren Griffbrettlagen anzuwenden; falls man ihn aber dennoch für dieselben benutzen wollte, so würde dadurch der Gebrauch des linken Armes beengt sein. Ausnahmsweise könne man wohl, so sagt Corrette an einer anderen Stelle seiner Schule, den kleinen Finger in der „vierten Position", ohne den Daumenaufsatz zu verändern, für das b und h auf der A-Saite, für das es auf der D-Saite, für das as auf der G-Saite und für das des auf der C-Saite benutzen.
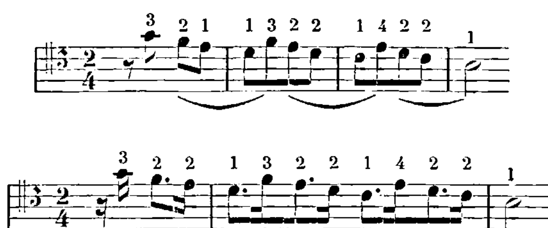
Die Fingersätze waren also in der ersten Hälfte und um die Mitte des 18. Jahrhunderts auf dem Violoncell bei der diatonischen Skala zum Teil andere als späterhin. Besonders fällt es auf, daß man auf den beiden unteren Saiten das e und das h mit dem zweiten Finger griff, während die genannten Töne für den dritten Finger, der auch bald nachher an die Stelle des zweiten trat, weit bequemer liegen. Was die Ausschließung des kleinen Fingers vom Spiel beim Daumenaufsatz betrifft, so bedarf es keines Beweises, daß derselben eine unrichtige Haltung der linken Hand zugrunde lag.

Bei der chromatischen Skala war der Fingersatz noch abweichender von der später dafür angewandten Applikatur (0. 1. 2. 3, 1. 2. 3 usw.), wie folgende Tonreihe zeigt:



Es lag sehr nahe, die im 17. Jahrhundert bereits zu einer tonangebenden Stellung gelangte Geige anfangs für das Violoncellspiel zum Vorbild zu nehmen, und in der Tat wurde, wie die vorstehenden Angaben zeigen, die Violinapplikatur, wenn man von der Nichtbenutzung des dritten Fingers absieht, beziehentlich auf das Violoncell übertragen. Man hatte dabei freilich unberücksichtigt gelassen, daß das Cello wegen seiner bei weitem größeren Mensur eine andere Methode des Fingersatzes erforderte. Die Regelung dieses Momentes, welche ihre besonderen Schwierigkeiten darbot, beschäftigte die Cellisten bis in den Anfang des 19. Jahrhunderts hinein.

Einigermaßen unbeholfen ist der Fingersatz, den Corrette für das Hinabsteigen von der höheren Tonlage zur tieferen in Sekundenintervallen lehrt. Er gibt dafür die beiden folgenden Beispiele:



Dem Fingersatz des zweiten Notenbeispiels räumt er den Vorzug ein.

Eine große Beschränkung für das Spiel mit dem Daumenaufsatz war die nahezu vollständige Ausschließung des vierten (kleinen) Fingers. Aber man wird diese Beschränkung damals, als Corrette seine Schule abfaßte, kaum empfunden haben, weil die höheren Teile des Griffbrettes von den Cellospielern und -komponisten wenig und nur ganz ausnahmsweise benutzt wurden. Corrette notiert als höchsten Ton das eingestrichene h, und diese Tonhöhe halten auch Caporale und Pasqualini in ihren bereits erwähnten Sonatensätzen ein. Nur einmal berührt Caporale vorübergehend das zweigestrichene c.

Wie es scheint, so wurde von manchen Cellisten an Stelle des Daumenaufsatzes der Zeigefinger als Stützpunkt für die höheren Lagen benutzt, denn Corrette bemerkt (S. 41) seiner Schule: Wenn man anstatt des Daumens den ersten Finger benutzen wollte, so müßte man sich notwendigerweise des kleinen Fingers bedienen, dieser sei aber wegen seiner Kürze in den oberen „Positionen" des Griffbrettes eigentlich unbrauchbar.

Den Anfängern empfiehlt Corrette das damals noch sehr verbreitete, aber um weniges später schon von Leopold Mozart in seiner Violinschule[1] bekämpfte Verfahren, auf dem Griffbrett zur Bezeichnung der Tonstufen Merkzeichen anzubringen, um rein intonieren zu lernen. Für die Gambenspieler, welche, dem Zeitgeist folgend, damals ihr Instrument aufgaben und sich dem schnell in Aufnahme gekommenen Violoncell zuwandten, hatte dieses Hilfs-

[1] Sie erschien in erster Auflage 1756 unter dem Titel: „Versuch einer gründlichen Violinschule." Ausführliches darüber in des Verfassers „Die Violine und ihre Meister", V. Aufl. S. 282 ff.

mittel, an das sie durch die Bünde des Gambengriffbretts gewöhnt waren, einen gewissen Wert, da die Fingersätze beider Instrumente wesentlich voneinander abweichen, wie aus nachstehender, von Corrette gegebener Vergleichsskala hervorgeht.

Skala auf der Gambe.
7. Saite. 6. Saite. 5. Saite. 4. Saite. 3. Saite.
0 2 3 0 2 3 0 2 4 0 2 0 1 3
C-Saite. G-Saite. D-Saite.
Skala auf dem Cello.
0 1 2 4 0 1 2 4 0 1 2 4

2. Saite. 1. Saite.
0 2 3 0 2 3 5 7
A-Saite. Daumenaufsatz.
0 1 2 4 1 2 3 3

Die unterhalb der Gambenskala befindlichen Ziffern beziehen sich auf die vom Spieler zu berücksichtigenden Bünde des Griffbretts, während die der Celloskala hinzugefügten Zahlen den Fingersätzen gelten. Das tiefe C also, welches auf dem Violoncell die leere Saite bildet, war auf der Gambe am dritten Bunde zu greifen; das nächstfolgende D gab auf der Gambe die leere Saite, während es auf dem Cello mit dem ersten Finger gegriffen wird, usw. Die vier höchsten Töne e f g a fielen bei der Gambe auf den 2. 3. 5. und 7. Bund, wogegen dieselben auf dem Cello nach Correttes Angabe den Daumenaufsatz erforderten. Man sieht, die zum Cello übergegangenen Gambisten mußten sich eine völlig andere Applikatur aneignen.

Bis zu einem gewissen Grade verursachte denjenigen, welche die Gambe mit dem Violoncell vertauschten, auch die Bogenbehandlung Schwierigkeiten. Das erstere Instrument ließ wegen des flachge-

schnittenen Steges eine energische Bogenführung nicht zu. Auf dem Violoncell hingegen war ein kräftiger Ton zu entwickeln, was von den Gambisten erst gelernt werden mußte. Dann auch hatten dieselben sich andere Bogenstriche für das Cello anzugewöhnen. Was auf dem letzteren Instrument, wie Corrette bemerkt, im Herunterstrich genommen wurde, spielte man auf der Gambe im Heraufstrich, und ebenso umgekehrt.

Die Haltung des Bogens war noch ziemlich abweichend von der heutigen Norm. Corrette gibt dreierlei Manieren dafür an. Die erste derselben, welche nach Correttes Zeugnis als die gebräuchlichste in Italien galt, bestand darin, daß man den 2. 3. 4. und 5. Finger auf die Stange, und den Daumen unterhalb derselben legte, wobei der Bogen nicht dicht am Frosch, sondern etwa eine Handbreite davon angefaßt wurde, wie es damals und selbst noch zu Anfang des 19. Jahrhunderts manche Geiger taten.

Die zweite Art den Bogen zu halten war die, den Daumen bei der soeben angegebenen Lage der übrigen vier Finger auf den Haarbezug zu legen.

Endlich wurde der Bogen auch noch so angefaßt, daß der 2. 3. 4. und 5. Finger auf jenen Teil der Stange zu liegen kam, an welchem der Frosch angebracht ist, während der Daumen seinen Platz unterhalb des Frosches erhielt.

Corrette gibt keiner dieser drei Bogenhaltungen, welche schon im Laufe der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mehr und mehr außer Gebrauch kamen, den Vorzug. Er meint, sie seien sämtlich gut, stellt aber doch jedem anheim, diejenige Manier zu wählen, bei welcher man die meiste Kraft erziele. Bemerkenswert erscheint noch, daß Corrette als Vorschrift aufstellt, man müsse mit der Mitte des Bogens spielen, wodurch der Gebrauch desselben also etwa auf ein Drittel seiner Länge beschränkt war.

In der Vorrede seiner Schule spricht Corrette von mehreren Richtungen (sectes) unter den Violoncellisten, fügt aber hinzu, die beste und zumeist befolgte sei diejenige des Bononcini, deren sich auch die geschicktesten Meister Europas bedienten. Aus dieser Bemerkung darf gefolgert werden, daß für ihn bei Abfassung seiner Schule die Spielweise Bononcinis, über die er sich bald nach dessen Ankunft in Paris (s. S. 57) genau orientieren konnte, maßgebend gewesen ist.

Überblickt man die vorstehend entwickelten Prinzipien Correttes hinsichtlich der Technik des Violoncellspieles, so ergibt sich, daß dasselbe, in nahezu allen Beziehungen der Verbesserung bedürftig, um die Mitte des 18. Jahrhunderts, einzelne Ausnahmen abgerechnet, noch nicht viel über die Elementarstufen hinausgekommen war. Die Kammersonaten oder Suiten Joh. Seb. Bachs, für Violoncell-Solo, von denen die letzte (sechste) ursprünglich für die Viola pomposa geschrieben wurde, können nicht als Gegenbeweis angeführt werden. Bach eilte mit ihnen dem technischen Vermögen seiner Zeit um Dezennien voraus. Obwohl sie nur für jenen Teil des Griffbrettes gedacht sind, bei welchem der Daumenaufsatz nicht in Frage kommt, so enthalten sie doch Schwierigkeiten ausgesuchter Art, die von Bachs Zeitgenossen noch nicht bewältigt werden konnten[1]. Und selbst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts dürfte es kaum schon einen Cellisten gegeben haben, der ihrer vollkommen mächtig gewesen wäre, wobei freilich einerseits berücksichtigt werden muß, daß diese in ihrer Art so bedeutenden Kompositionen nicht durchaus cellomäßig gesetzt sind, und andererseits, daß die Violoncelltechnik eine andere Richtung nahm, wie die von Bach für seine Suiten geforderte.

Das Violoncell ist hinsichtlich seiner Benutzung zum Solospiel gleich der Geige in erster Linie Gesangsinstrument. Als solches wurde es von den Italienern, welche noch bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts für das Streichinstrumentenspiel tonangebend waren, zur Hauptsache behandelt. Dies ist aus den jener Zeit angehörenden Cellosätzen italienischer Komponisten zu ersehen. Als solche sind nächst den bereits erwähnten Sonaten zwei derartige von St. Martini (Giov. Battista Sammartini)[2] und Bernardo Porta[3] herrührende Musikstücke anzuführen. Beide Tonsetzer waren keine Violoncellisten. Trotzdem sind ihre Sonaten der Natur des Instrumentes angemessen, für welches sie gesetzt wurden. Als Komposi-

[1] Diese Bachschen Cellosätze entstanden aller Wahrscheinlichkeit nach schon während des Meisters Amtstätigkeit in Köthen (1717—1723). Spitta: Joh. Seb. Bach I, 678 u. 707 ff.

[2] Geb. gegen Ende des 17. oder zu Anfang des 18. Jahrhunderts in Mailand gest. nach 1770, in welchem Jahre ihn Burney noch am Leben fand.

[3] Geb. 1758 in Rom, gest. 1832 zu Paris. Die beiden Sonaten von St. Martini und Porta sind schon S. 56 erwähnt worden.

tionen bedeuten sie freilich nicht viel, und auch in technischer Beziehung erheben sie sich nicht über das Maß der bescheidenen Anforderungen, welche man damals stellte.

Wesentlich weiter geht hinsichtlich der Cellotechnik schon der jüngere Cervetto, dessen Kompositionen bereits S. 59 Erwähnung gefunden haben. In ihnen ist eine größere Mannigfaltigkeit an Spielmanieren unter Anwendung von Doppelgriffen und verschiedenen, aus der Skala und dem Akkord abgeleiteten Passagen entwickelt. Diese Spielmanieren konnten natürlich zunächst nur von denjenigen ermittelt und in sachgemäßer Weise ausgebildet werden, welche selbst erfahrene, ausübende Künstler auf dem durch seine Weitgriffigkeit äußerst diffizilen Instrument waren.

Die nach dem Modus der Tartinischen Violinsonate gestalteten Cellosätze Cervettos sind ihrem Inhalt nach gänzlich veraltet und vermögen nur in rein technischer Hinsicht zu interessieren. Wie die bis dahin betrachteten Kompositionen, bewegen sie sich noch zumeist in der Tenor- und Baßlage. Nur ein paarmal wagt Cervetto sich im ersten Allegro der zehnten Sonate seines Op. 4 bis zum zweigestrichenen e und am Schlusse desselben Satzes einmal bis zum zweigestrichenen a hinauf. In beiden Fällen gebraucht er den Sopranschlüssel, der sonst bei ihm nicht weiter vorkommt.

Außer Cervetto dem jüngeren sind an Italienern, welche das Cellospiel kultivierten, anzuführen: Gasparini, Moria, Joannini de Violoncello, Zappa, Cirri, Aliprandi, Graziani, Piarelli, Spotorni I und II, Barni, Bertoja I und II, Lolli, Sandonati und Shevioni. Wir geben nachstehend die spärlichen Nachrichten, welche über die Genannten vorhanden sind.

Quirino Gasparini, ein ausgezeichneter Cellist, war 1749 Kapellmeister am Turiner Hofe. Diese Stellung bekleidete er noch 1770. Als Komponist war er hauptsächlich für die Kirche tätig. Cellosätze kennt man von ihm nicht.

Von Moria ist nur die Tatsache bekannt, daß er sich 1755 im Pariser Concert spirituel hören ließ.

Joannini de Violoncello, seit 1759 Kapellmeister an der St. Peterskirche, genoß als Spieler in seinem Vaterlande eines großen Rufes.

Zappa, mit Vornamen Francesco, aus Mailand gebürtig, befand sich nach Gerbers Angabe im Jahre 1781 auf einer Kunstreise,

und „bezauberte in Danzig seine Zuhörer durch seinen sanften und angenehmen Vortrag“. Werke von ihm sind bekannt.

Giambattista Cirri, geb. in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu Forli, lebte und wirkte lange Zeit in England, wohin er 1764 kam. Auf dem Titelblatt seines ersten, 1763[1] zu Verona veröffentlichten Werkes bezeichnete er sich als „Professore di Violoncello“. Von seinen Kompositionen erschienen 17 verschiedene Opera zu London, Paris und Florenz im Druck. Darunter befinden sich auch Quartette (1772), Duette für Violine und Violoncell (1779) und anderes. Sein eben erwähntes erstes Werk besteht aus 6 Sonaten oder Trios für 2 Violinen und Baß (oder Cembalo). Nach Torchi ist es anmutige Musik, die Einflüsse Veracinis, Sammartinis und Tartinis erkennen läßt. Wenn aber Torchi von Cirri sagt, er sei in keiner Hinsicht Joseph Haydn nachstehend, so muß bei aller Achtung vor der verdienstlichen Arbeit des italienischen Historikers gegen eine solche Unterschätzung eines epochemachenden Meisters Verwahrung eingelegt werden.

Als ein geschickter Violoncellist wird Bernardo Aliprandi, Sohn des in Toskana geborenen Opernkomponisten Aliprandi bezeichnet. Sein Vater war in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts Kammerkomponist und Hofkapellmeister in München, er selbst aber Mitglied der dortigen Kapelle, in der er sich noch 1786 befand. Seine Cellosätze, deren er mehrere veröffentlichte, sind ebenso verschollen wie diejenigen Cirris[2].

Über Graziani berichtet Gerber in seinem Lexikon, daß derselbe nach dem Tode des Gambenspielers Ludwig Christian Hesse[3] „an dessen Stelle als Lehrer des damaligen Kronprinzen (von Preußen)[4] nach Potsdam berufen worden sei“. Als der französische Violoncellist Duport (der ältere) 1773 nach Berlin kam, büßte Graziani seine Stellung bei Hofe ein. Er starb 1787 zu Potsdam. Die von Gerber in seinem alten Tonkünstlerlexikon unter dem Namen Graziani erwähnten 6 Violoncellsolos Op. 1 (gedruckt in Berlin ums

[1] Nach Torchi 1768.

[2] Nach Eitner gab es damals noch mehrere Violoncellisten gleichen Namens in München, so daß dahingestellt bleiben muß, ob es sich in obigen Angaben nicht um mehrere Personen handelt.

[3] S. dens. S. 33 f.

[4] Späterer König Friedrich Wilhelm II.

Jahr 1780), sowie die 6 zu Paris als Op. 2 herausgekommenen Cellosätze erschienen mithin erst in den letzten Lebensjahren ihres Autors. (Andere Werke bei Eitner.)

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gab es einen Violoncellvirtuosen namens Piarelli, der um 1784 in Paris 6 Violoncellsolos stechen ließ. Das ist alles, was man von ihm weiß.

Von den Gebrüdern Spotorni meldet Gerber nur, daß sie um 1770 in Italien, „ihrem Vaterlande, als Violoncellisten berühmt waren“.

Ein sehr gewandter Spieler war Camillo Barni, geb. den 18. Januar 1762 zu Como. Den ersten Cellounterricht empfing er mit 14 Jahren von seinem Großvater Davidde Ronchetti. Weiterhin leitete ihn für einige Monate Giuseppe Gadgi, Kanonikus an der Kathedrale zu Como. Im Alter von 20 Jahren trat Barni ins Mailänder Opernorchester, bei welchem er 1791 zum ersten Violoncellisten aufrückte. Im Jahre 1802 begab er sich zu bleibendem Aufenthalt nach Paris, wo er als Solospieler auftrat und dann mehrere Jahre im Orchester der italienischen Oper tätig war. Zwischen 1804 und 1809 veröffentlichte er mehrere Duos für sein Instrument und die Violine. Auch schrieb er ein Cellokonzert.

Über die Gebrüder Bertoja findet sich bei Gerber nur die Notiz, daß sie beide in Venedig gegen 1800 als Virtuosen auf dem Violoncell tätig gewesen und in Italien für die ersten Meister ihres Instrumentes gehalten worden seien.

Filippo Lolli, Sohn des Violinvirtuosen Antonio Lolli[1], wurde 1773 in Stuttgart geboren, befleißigte sich seit früher Jugend des Cellospiels und trat als 18jähriger Jüngling eine Kunstreise an, die ihn nach Berlin führte. Hier ließ er sich vor dem Könige hören, welcher solches Gefallen an seinen Leistungen fand, daß er sich durch ein Honorar von 100 Friedrichsdor erkenntlich zeigte. Lolli ging darauf nach Kopenhagen, und im Jahre 1804 konzertierte er in Wien. Weitere Nachrichten sind über ihn nicht vorhanden, auch obige sind nicht ganz sicher.

Von Sandonati sagt Gerber, er habe ums Jahr 1800 in Verona gelebt und sei einer der ersten damaligen Violoncellvirtuosen Italiens gewesen.

[1] Über Lolli vgl. des Verfassers „Die Violine und ihre Meister“.

Das Gleiche berichtet Gerber über den Mantuaner Shevioni, welcher angeblich um dieselbe Zeit in Verona wirkte.

Während alle diese Männer bemüht waren, das Violoncellspiel und beziehentlich die Violoncellkomposition zu fördern, erstand der italienischen Nation in Boccherini ein Künstler, welcher das bis dahin von seinen Landsleuten in beiden Richtungen Geleistete weit übertraf.

Luigi Boccherini, der Sohn eines Kontrabassisten, wurde am 19. Februar 1743 zu Lucca geboren. Von dem dortigen erzbischöflichen Kapellmeister Abbate Vannucci empfing er die erste musikalische Unterweisung. Neben der theoretischen Ausbildung widmete er sich mit besonderem Eifer dem Cellospiel, dessen Meister er später werden sollte. Die vielversprechenden Fortschritte, welche er machte, bestimmten den Vater, ihn zur weiteren Förderung seiner Studien 1757 nach Rom zu schicken, wo seine Talente zur vollen Entwickelung gelangten.

Als Boccherini nach Verlauf von einigen Jahren seine Heimatstadt wieder betrat, wo er von 1764—1779 an der städtischen Kapelle angestellt war, fand er dort Tartinis Schüler, Filippo Manfredi, seinen Landsmann, der ein trefflicher Violinist war. Mit diesem schloß er bald ein intimes Freundschaftsverhältnis, welches zu dem Abkommen einer gemeinschaftlichen Kunstreise führte. Zunächst wandte sich das Künstlerpaar nach Spanien, dann aber nach Piemont, der Lombardei und dem südlichen Frankreich. Überall wurde den Genossen die günstigste Aufnahme zuteil, wodurch sie sich ermutigt fühlten, gegen 1768 nach Paris zu gehen. In der französischen Hauptstadt hatten sie glänzende Erfolge. Besonders fanden die Kompositionen Boccherinis so großen Beifall, daß die Pariser Musikalienhändler La Chevardière und Venier sich alsbald bereiterklärten, den Verlag der zu Gehör gebrachten Werke des Meisters zu übernehmen. Trotzdem erzielte er nur geringe Honorare für seine Kompositionen; weiterhin wurde dies nicht anders.

Auf Zureden des spanischen Gesandten in Paris begaben sich die Künstler Ende 1768 oder zu Anfang des nächsten Jahres nach Madrid. Boccherini erregte hier das besondere Interesse des Infanten Don Luiz, welcher ihn zu seinem „Compositore e virtuoso di camera" ernannte. Als dieser Prinz am 7. August 1785 starb, wurde Boccherini Hofkapellmeister des Königs Karl III. von Spanien, welche

Stellung er auch unter dem folgenden Regenten König Karl IV. bekleidete. Eine weitere Anerkennung wurde ihm vom König Friedrich Wilhelm II. von Preußen zuteil, der ihn, nachdem er diesem kunstliebenden Monarchen im Jahre 1787 ein Werk gewidmet hatte, unter Zuwendung eines namhaften Geschenkes zu seinem Kammerkomponisten ernannte. Boccherini eignete ihm von da ab alles zu, was er weiterhin schuf. Wie man annehmen darf, wurde er dafür in angemessener Weise honoriert, denn als der König im November 1797 gestorben war, und die mutmaßlichen Unterstützungen desselben aufhörten, geriet Boccherini, da auch seine Kompositionen von den Verlegern nur schlecht bezahlt wurden, in mißliche Umstände. Zugleich scheint er seiner Bestallung als Kapellmeister des Königs von Spanien verlustig gegangen zu sein. Wie dem auch sei, — die letzten Lebensjahre brachte er mit seiner Familie in harter Bedrängnis zu. Aus derselben erlöste ihn am 28. Mai 1805 der Tod.

Boccherini darf im Hinblick auf die große Menge seiner Kompositionen als ein äußerst fruchtbarer Tonsetzer bezeichnet werden. Es existieren von ihm gegen 400 Instrumentalwerke. Sie bestehen aus 20 Symphonien, 125 Streichquintetten, darunter 113 mit 2 Violoncellos, von denen das erste Cello mehr oder weniger obligat gehalten ist, 91 Streichquartetten und zahlreichen Trios, Septetten, Quintetten mit Flöte oder Oboe, Violinsonaten, sowie mehreren Vokalsachen für die Kirche usw. Nur wenig davon hat sich für die Dauer lebensfähig erwiesen, und dies Wenige vermag heute auch nur noch einen bedingten Anteil zu erwecken. Der Grund dieser Erscheinung liegt in einer gewissen Simplizität der Boccherinischen Musik. Bei großer Formengewandtheit und bequemem, leichtem Fluß entbehrt sie zwar nicht eines originellen Zuges, der mitunter sogar einen humoristischen Anflug hat, aber der Ausdrucksweise fehlt nicht leicht jenes Zöpfchen, welches der Boccherinischen Tonmuse einen veralteten Anstrich gibt. Auch mangelt es seinen Gebilden an Gedankenkraft und Gefühlstiefe: sie erheben sich nur selten über das Angenehme und Gefällige.

Zu Anfang des 19. Jahrhunderts waren die Boccherinischen Kammerkompositionen neben den Onslowschen, die nun auch gänzlich in den Hintergrund des öffentlichen Musiklebens gedrängt sind, außerordentlich beliebt, zumal in Dilettantenkreisen. Seitdem hat man sich aber, wenigstens in Deutschland, nur noch wenig mit

ihnen beschäftigt. Am längsten blieb das Interesse für dieselben in Frankreich rege, wo sie ungemein geschätzt wurden, wie aus Fétis' „Biographie universelle des musiciens“ zu ersehen ist. Indessen auch dort sind sie schon seit längerer Zeit beiseite gelegt worden.

Für das Violoncell speziell hat Boccherini 6 Konzerte geschrieben. Auch sind von ihm mehrere Solocellosonaten mit Baß vorhanden. Auffallend ist es, daß dieselben in dem von Fétis gegebenen thematischen Verzeichnis der Boccherinischen Kompositionen keine Erwähnung finden. 6 dieser Sonaten sind einerseits von Friedr. Grützmacher[1] und andererseits von Alfred Piatti in Bearbeitung mit Klavierbegleitung neu herausgegeben worden. Die zum Vortrag nicht mehr geeigneten Violoncellkonzerte Boccherinis hingegen sind der Vergessenheit anheimgefallen. Sie gewähren nur insofern noch ein Interesse, als aus ihnen hervorgeht, bis zu welchem Grade die Technik des Cellospiels durch diesen Meister entwickelt wurde. Hier ist nun zu bemerken, daß er unter den Italienern der erste war, welcher die solistische virtuose Seite seines Instrumentes zum entschiedenen Ausdruck brachte. Er hat nicht nur dem Cellosatz, mit Ausnahme der nach ihm erst ermittelten und ausgebeuteten komplizierteren Flageolettöne, die höheren und höchsten Regionen des Daumenaufsatzes zugänglich gemacht, sondern auch das doppelgriffige Spiel sowie das Passagenwerk sehr wesentlich gegen seine Vordermänner erweitert. Ist das Figurenwesen auch meist nur äußerlich belebt und oft von etüdenhafter Wirkung, so wurde den Cellisten dadurch doch ein sehr instruktives Übungsmaterial von einer bis dahin nicht gekannten Ausdehnung und Mannigfaltigkeit zugeführt.

Für Italien war es ein empfindlicher Verlust, daß Boccherini den größten Teil seines Lebens im Auslande zubrachte, denn seinem Vaterlande gingen dadurch die Vorteile des persönlichen Einflusses und Vorbildes seiner künstlerisch hervorragenden Wirksamkeit verloren. Wäre er dort geblieben, so würde er seinen Landsleuten in betreff des Violoncellspiels ohne Zweifel wohl dasselbe geworden sein, was vor ihm Corelli und Tartini dem italienischen Violin-

[1] Freilich ist die Grützmachersche Bearbeitung so abweichend vom Originale, daß H. Cramer (im Literar. Ratgeber des Kunstwart) vorschlägt, sie „6 Sonaten von Fr. Grützmacher, frei nach Boccherini“ zu nennen.

spiel gewesen waren. Unter den obwaltenden Verhältnissen aber entbehrte Italien eines tonangebenden Künstlers, welcher dort der weiteren gedeihlichen Entwickelung des fraglichen Kunstzweiges hätte zu Hilfe kommen können. Da sich nun überdies die einseitige Vorliebe der Italiener für die Oper vom Ende des 18. Jahrhunderts ab immer mehr auf Kosten aller anderen musikalischen Bestrebungen geltend machte, so fand die Pflege des bis dahin erfolgreich auf der apenninischen Halbinsel betriebenen Streichinstrumentenspiels für längere Zeit keine schwungvolle Förderung mehr. Was aber Italiens Söhne in der Kunst des Violoncellspiels erreicht hatten, ging nicht verloren, sondern wurde durch deutsche, französische und belgische Meister weiter ausgebildet, worüber die folgenden Abschnitte den erforderlichen Aufschluß geben werden.

II. Deutschland.

Das Violoncell hatte als Orchesterinstrument, wie wir sahen, bereits ums Jahr 1680 seinen Platz in der Wiener, und um 1709 in der Dresdener Hofkapelle gefunden. Gegen 1720 war es auch schon bis in das nördliche Deutschland gedrungen, da nachweislich die Kapelle des Herzogs von Holstein-Gottorp einen Cellisten besaß. Es muß aber dies Streichinstrument zu der nämlichen Zeit in Deutschland schon größere Verbreitung gefunden haben, weil sonst Joh. Seb. Bach schwerlich auf den Gedanken gekommen wäre, seine zwischen den Jahren 1717—1724 entstandenen Solosonaten für dasselbe zu komponieren. Gab es damals doch auch bereits ein paar deutsche Violoncellisten, welche Ernst Ludwig Gerber bedeutend genug erschienen, um sie in sein Tonkünstlerlexikon aufzunehmen. Ihre Namen sind: Triemer und Riedel.

Johann Sewald Triemer wurde zu Ende des 17. oder Anfang des 18. Jahrhunderts in Weimar geboren, wo er vom herzoglichen Kammerdiener und Kammermusikus Eylenstein im Instrumentenspiel und von Ehrbach, einem alten Weimaraner Musiker, in der Theorie unterwiesen wurde. Als Triemer auf dem Violoncell so weit vorgeschritten war, daß er sich als Solist hören lassen konnte, trat er eine Kunstreise an, die ihn auch nach Hamburg führte, denn

hier war er 1725 Mitglied des Theaterorchesters. Zwei Jahre danach begab er sich nach Paris und blieb dort bis 1729. Während dieser Zeit setzte er unter Anleitung Boismortiers[1] das Kompositionsstudium fort. Dann ging er nach der holländischen Stadt Alkmaar und weiterhin nach Amsterdam, wo er 1762 sein Leben beschloß. In Amsterdam ließ er VI Sonate a Violoncello solo e Continuo von seiner Arbeit drucken.

Der Schlesier Riedel war nicht nur Cellist, sondern auch Vorfechter an der Liegnitzer Ritterakademie. Er soll ein für seine Zeit sehr guter Spieler gewesen sein. Gegen 1727 ging er nach Petersburg und wurde dort sowohl im Cellospiel wie in der Fechtkunst der Lehrer des Kaisers Peter II., welcher bekanntlich nur drei Jahre (1727—1730) regierte. Riedel war auch Mitglied der russischen Hofkapelle, in welcher er sich noch 1740 befand.

Bald mehrte sich die Zahl der deutschen Violoncellisten. Unter ihnen ist zunächst Werner, geboren zu Beginn des 18. Jahrhunderts in Böhmen, gestorben 1768 in Prag, zu erwähnen. Er soll ein so vorzüglicher Spieler gewesen sein, daß, wie Gerber sagt, zu seiner Zeit kein fremder Cellist es wagte, sich in Prag hören zu lassen. Werner war lange Zeit bei der Kreuzherrenkirche zu Prag angestellt. Von seinen zahlreichen Konzerten und Solos für Violoncell scheint nichts gedruckt zu sein.

Der zu Anfang des 18. Jahrhunderts in Wien geborene Violoncellist Caspar Cristelli befand sich um 1757 als Hofkomponist in Diensten des Erzbischofs von Salzburg. Ganz besonders zeichnete er sich als Akkompagnist aus, was damals hoch geschätzt wurde, da die Cellisten bei den Gesangsrezitativen eine wichtige Rolle spielten. Cristelli schrieb auch einige Kompositionen für das Violoncell.

Johann Baptist Baumgärtner, geb. 1723 in Augsburg, gest. den 18. Mai 1782 zu Eichstädt als Kammervirtuose des dortigen Fürstbischofs, bildete sich in München aus und machte dann Kunstreisen durch Deutschland, England, Holland und Skandinavien. Außer einigen Violoncellkonzerten schrieb er: „Instruction de musique théoretique et pratique à l'usage de violoncelle." Dieses Lehrbuch erschien 1774 in Haag.

[1] Fétis bezeichnet ihn als einen mittelmäßigen Tonsetzer. Er wurde 1691 in Perpignan geboren und starb 1765 zu Paris.

Wenzel Himmelbauer, geb. gegen 1725 in Böhmen, befand sich 1764 in Prag, zog aber weiterhin nach Wien und stand dort 1782 noch in gutem Ansehen als Cellist. Seinem Spiel wurden vornehmlich kerniger Bogenstrich und Gewandtheit im prima vista-Lesen nachgerühmt. C. F. Daniel Schubart bemerkt über ihn in seinen „Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst“, er sei ein „solider und äußerst angenehmer Violoncellist ohne allen Künstlerstolz; ein Mann von dem geradesten und liebenswürdigsten Herzen“, und bemerkt dann weiter: „So ruhig und zwanglos führt Niemand seinen Bogen wie dieser Meister. Er trägt die schwersten Passagen mit der äußersten Leichtigkeit vor, besonders ergießt sich sein Herz in's Cantabile. Sein süßer Ausdruck, seine lieblichen Fermen, und sonderlich seine große Stärke in den Mitteltinten — sind von allen Kennern und Hörern bewundert worden. Er hat wenig für sein Instrument gesetzt, aber dies wenige hat desto mehr innern Werth.“

Von Himmelbauers Kompositionen erschienen 1776 zu Lyon als Op. 1 Duette für Flöte oder Violine und Violoncell. Einige Duos für 2 Violoncelle blieben unveröffentlicht. Das Manuskript derselben befand sich 1795 in den Händen des böhmischen Cellisten Emeric Petrzik und ging später in den Besitz des Verfassers vom „Künstlerlexikon für Böhmen“, G. J. Dlabacz, über.

Als ein bemerkenswerter Schüler Himmelbauers ist Philipp Schindlöker zu erwähnen. Derselbe, geb. am 25. Oktober 1753 zu Mons im Hennegau, kam jung nach Wien, wohin seine Eltern sich wandten. Dort begann er das Violoncellstudium. 1795 wurde er zum Solo-Violoncellisten am Wiener Hofoperntheater ernannt, und drei Jahre später auch beim Orchester des Stephandomes. Im Jahr 1806 erhielt er den Titel als Kaiserl. Kammervirtuos. Schindlöker starb am 16. April 1827. Sechzehn Jahre vorher war er bereits in den Ruhestand getreten. Von seinen Kompositionen wurde nur eine Serenade für Violoncell und Gitarre veröffentlicht. Die übrigen, bestehend in einem Konzert, Sonaten mit Baßbegleitung und einem Rondo, gleichfalls mit Baßbegleitung, blieben ungedruckt.

Sein Neffe, Wolfgang Schindlöker, geb. 1789 zu Wien, wurde von ihm zu einem geschickten Cellisten herangebildet. Nachdem er sich mit 14 Jahren in einem Konzert hatte hören lassen, trat er 1807 als Kammermusikus in die Dienste des Würzburger

Hofes. An Cellokompositionen gab er ein „Grand duo“ und 3 instruktive Duette heraus.

Zu den besseren deutschen Cellisten des 18. Jahrhunderts gehörte auch Franz Joseph Weigl, der Vater des ehedem vielgenannten Opernkomponisten Joseph Weigl. Er wurde am 19. März 1740 in einem bayrischen Dorfe geboren und fand auf besondere Empfehlung Joseph Haydns am 1. Juni 1761 Aufnahme in die Kapelle des Fürsten Esterhazy. 1769 verließ er dieselbe und trat in das Orchester der Italienischen Oper zu Wien. Nach dreiundzwanzigjähriger Wirksamkeit in demselben wurde er der kaiserl. Kapelle hinzugesellt und zum Hof- und Kammermusikus ernannt. Sein Tod erfolgte am 25. Januar 1820. Weigl komponierte einiges, ob auch für sein Instrument, ist unbekannt.

Ein begabter Cellist und Tonsetzer war Anton Filtz, Mitglied der Kurfürstlichen Kapelle zu Mannheim. Geboren um 1733, starb er 1760 im ersten Mannesalter, und schon, bevor sein Talent zur völligen Entwickelung gediehen war. Im Manuskript hinterließ er verschiedene Duos und Solos, sowie auch Konzerte für das Violoncell, Symphonien usw. (vgl. Eitner).

Bedingungsweise darf Joh. Georg (oder Christoph) Schetky, geb. um 1740 zu Darmstadt, als Filtz' Schüler bezeichnet werden, dessen Unterricht er einen Monat hindurch genoß, nachdem sein Vater, welcher Großherzogl. Darmstädtischer Kammersekretär und Tenorsänger bei der Hofkirchenmusik war, ihm die erste musikalische Anleitung gegeben hatte. Das Cellospiel scheint er anfangs auf eigene Hand unternommen zu haben, wogegen seine theoretische Ausbildung durch den Darmstädter Konzertmeister Enderle erfolgte. Im Jahr 1761 reiste Schetky für sechs Monate in Begleitung seines Vaters und zweier Schwestern nach Hamburg. Hier hatte er Gelegenheit, tüchtige Künstler zu hören, wodurch er zum eifrigen Studium auf seinem Instrument angeregt wurde. Bei seiner Rückkehr nach Darmstadt fand er dann in der dortigen Kapelle Anstellung. Ab und zu unternahm er Konzertausflüge in die benachbarten Städte. Nachdem seine Eltern gestorben waren, verließ er Darmstadt 1768 für immer. Zunächst besuchte er wieder Hamburg und hierauf London, wo ihm die Gönnerschaft Joh. Christoph Bachs förderlich war. In der englischen Hauptstadt verweilte Schetky jedoch nicht lange, da ihm ein Antrag gemacht wurde, nach Edin-

burg zu kommen, den er annahm. Bald trat er aber infolge seiner Verheiratung mit einer reichen Witwe gänzlich ins Privatleben zurück, nur noch seinen Kompositionen lebend. Diese bestehen, abgesehen von einer beträchtlichen Reihe verschiedener Orchester- und Kammermusikwerke, aus zahlreichen Violoncellkonzerten, Duetten für Violine und Violoncell, Sonaten für Violoncell und Baß und „XII Duett for 2 Violonc. with some Observations and Rules for playing that Instrument. Op. 7". Mit diesen Duetten verfolgte Schetky also, wie der Titel ersehen läßt, zugleich einen pädagogischen Zweck. Doch kann von einer eigentlichen Violoncellschule dabei nicht wohl die Rede sein.

Eines der letzten von Schetky veröffentlichten Werke ist sein Op. 13, welches 6 Sonaten für Violoncell mit unbeziffertem Baß enthält. Die darin zusammengestellten Kompositionen geben ein deutliches Bild von seiner geläufigen, jedoch gehaltlos schablonenhaften Schreibweise. Sie lassen zugleich ersehen, daß Schetky über eine für seine Zeit bedeutende Spieltechnik gebot. Mit Leichtigkeit soll er die Partie der ersten Geige von Quartetten à prima vista ausgeführt haben, ein Scherz, der gleichwohl von großer Gewandtheit und Fertigkeit zeugt. Besonders wird die Kraft und die Agilität seiner Bogenführung, sowie sein Staccatospiel im Herauf- und Herunterstrich gerühmt.

Nach Gerbers Angabe starb Schetky 1773 in Edinburg. In Forsters „History of the Violin" ist dagegen gesagt, daß sein Tod erst 1824 erfolgt sei[1].

Als „geschickter und solider Konzertspieler und Komponist für sein Instrument" wird von Gerber der in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts geborene Violoncellist Markus Heinrich Graul bezeichnet, welcher von 1742—98 der Berliner Hofkapelle angehörte. Er komponierte auch Cellostücke, edierte sie aber nicht.

Sein Schüler Johann Heinrich Viktor Rose, geb. am

[1] Die in Försters Violingeschichte enthaltene biographische Skizze Schetkys weicht von Gerbers Mitteilungen, denen ich gefolgt bin, sehr wesentlich ab. Förster läßt diesen Künstler in Jena Jurisprudenz studieren und unter Friedrich d. Gr. als Freiwilligen den Siebenjährigen Krieg bei der von Blücher befehligten Mannschaft mitmachen. Dann bezeichnet er ihn auch als Schüler Philipp Emanuel Bachs. Ob diese Angaben begründet sind, und wieweit, mag dahingestellt bleiben.

7. Dezember 1743 zu Quedlinburg, wurde von seinem Vater, der in genanntem Ort Stadtmusikus war, frühzeitig auf mehreren Instrumenten unterrichtet. Die Prinzessin Amalie, welche damals das Amt der Äbtissin im Quedlinburger Frauenstift bekleidete, interessierte sich für ihn und nahm ihn 1756 nach Berlin mit, wo er einige Jahre unter Graul und Mara das Cellospiel studierte. 1763 trat er in die Dienste des Fürsten von Anhalt-Bernburg. Vier Jahre später verließ er dieselben, um zu reisen, und nahm dann eine Stelle in der Kapelle des Herzogs von Dessau an. Doch auch hier blieb er nicht lange, denn im Jahre 1772 folgte er einem aus seiner Vaterstadt an ihn ergangenen Ruf als Organist. Er starb in Quedlinburg am 9. Mai 1820. Auf dem Violoncell soll Rose nach Gerbers Bericht nicht nur eine ungemeine Fertigkeit, sondern auch einen ausdrucksvollen, graziösen Vortrag gehabt haben. Von seinen Cellokompositionen wurden 3 Sonaten mit Baßbegleitung als Op. 1 veröffentlicht.

Sein bester Schüler war Friedrich Schrödel, geb. den 4. Februar 1754 in Baruth, gest. den 16. Januar 1800 zu Ballenstedt. Gerber nennt ihn einen der größten damaligen Virtuosen auf dem Violoncell und fügt hinzu, manche seien der Meinung gewesen, daß er den berühmten Mara an Präzision und Delikatesse übertroffen habe.

Den bis dahin erwähnten deutschen Cellisten des 18. Jahrhunderts ist mit besonderer Auszeichnung Johann Jäger anzureihen. Schubart, der ihn persönlich gekannt haben dürfte, sagt in seiner exzentrischen Ausdrucksweise: „Jäger ist ganz original; seine Bogenlenkung neu, zwanglos und bis zum Ungestüm feurig. Alle Meister setzen 'mit dem Daumen auf der D-Saite an und bringen dadurch die hohen Passagen heraus. Allein Jäger geht von dieser Methode ganz und gar ab, — zum Beweis, daß sein Genie mehr als einen Weg hat, sein Ziel zu erreichen. Er fährt mit blitzschneller Gewandtheit auf den D- und A-Saiten in die äußerste Höhe hinauf, und trägt die delicatesten Sätze mit der größten Zartheit und Lieblichkeit vor. . . . Jäger ist zugleich ein großer Leser Prima-vista; d. h. gleich vom Blatt die schwersten Stücke wegzuspielen, versteht er mit bewundernswerther Kunst."

In betreff der Jägerschen Violoncellkompositionen, welche sämtlich unveröffentlicht blieben, bemerkt Schubart: „Die Komposition

treibt er nicht nach Regeln, sondern bloß nach dem Gehör. Seine Concerte und Sonaten bestehen meist aus selbsterfundenen Sätzen, die groß, edel, dem Instrumente angemessen und voll Schwierigkeiten sind. Jäger hat seine Stücke von guten Tonsetzern revidiren lassen, wodurch sie auch eine richtige Form bekamen. Indessen muß man gestehen, daß die üppigen Zweige, von einer oft zügellosen Phantasie getrieben, noch nicht alle abgeschnitten sind."

Da die Kompositionen Jägers nicht vorliegen, so ist keine Möglichkeit geboten, das Urteil Schubarts auf seine Richtigkeit zu prüfen. Nur so viel kann man aus demselben folgern, daß Jäger Autodidakt war. Er scheint es auch als Spieler gewesen zu sein. Wenigstens findet sich nirgend eine Andeutung darüber, daß er regelmäßigen Unterricht auf dem Violoncell genossen habe. Gerber macht nur die allgemeine Bemerkung, Jäger sei unter dem Einfluß der Württemberger Kapellmusiker „der große Mann" geworden, „den die Welt in ihm bewunderte".

Wie Fétis berichtet, wurde Jäger am 17. (31.) August 1748 in dem oberhessischen Städtchen Schlitz[1] geboren. Ursprünglich war er Oboebläser in holländischen Diensten. Als sein Lieblingsinstrument kultivierte er daneben das Waldhorn. Dann wurde ihm, nachdem er am Stuttgarter Hof tätig gewesen, die Anstellung als Kammervirtuose in der Anspach-Bayreuther Kapelle zuteil. Diese Stellung ließ ihm viel freie Zeit, so daß er fleißig Violoncell üben, und auch Kunstreisen unternehmen konnte, die ihn 1781 nach London führten. 1798 zog er sich nach Breslau zurück.

Jäger hatte zwei Söhne, welche sich unter seiner Leitung zu Violoncellisten ausbildeten. Der älteste, Johann Zacharias Leonhard, geb. 1777 in Anspach, entwickelte sich frühzeitig und konnte schon im neunten Lebensjahre Solos mit Geschwindigkeit, Sicherheit und Akkuratesse ausführen. 1787 ließ er sich am preußischen Hofe hören und erregte bei dieser Gelegenheit so sehr die Bewunderung der Königin, daß dieselbe ihn für die Königl. Kapelle in Berlin zu gewinnen wünschte, worauf jedoch der Vater des Knaben wegen dessen großer Jugend nicht einging. Nun bezeigte die Königin ihr Interesse an demselben dadurch, daß sie ihm eine lebensläng-

[1] Gerber gibt als Geburtsjahr Jägers die Zahl 1745 und als Geburtsort Lauterbach in Oberhessen an.

liche Pension von 100 Talern bewilligte. Bei seiner Rückkehr nach Hause ernannte ihn der Markgraf von Anspach sogleich zu seinem Kammermusikus. Er blieb indessen nicht lange in dieser Stellung und zog mit seinem Vater nach Breslau. Dort wurde der jüngere Sohn Jägers, mit Vornamen Ernst, geboren. Dieser besaß noch mehr Talent als sein Bruder, denn es währte nicht lange, so überholte er denselben im Cellospiel, wozu auch wohl der Unterricht Bernhard Rombergs, den er genoß, beigetragen haben wird. Bis zum Jahre 1825 lebte er, nachdem er einen Teil Deutschlands und Ungarns bereist hatte, in Breslau. Dann folgte er einem vom bayrischen Hofe an ihn ergangenen Ruf als Solocellist nach München.

Außer seinen beiden Söhnen bildete Johann Jäger auch Alexander Uber, geb. 1783 in Breslau, zu einem tüchtigen Violoncellisten heran. Uber genoß im elterlichen Hause den Vorteil einer musikalischen Jugend. Sein Vater, von Beruf Rechtsanwalt, war ein enthusiastischer Musikfreund, beschäftigte sich in seinen Mußestunden mit der Komposition von Kammermusikwerken und veranstaltete in seiner Behausung wöchentlich zwei Konzerte. In dem einen derselben wurden Symphonien, in dem anderen Quartette und Quintette vorgetragen. Zu den Teilnehmern dieser musikalischen Unterhaltungen gehörten mit Beginn des 19. Jahrhunderts Karl Maria v. Weber, welcher 1804 seine Tätigkeit am Breslauer Theater begann, sowie der Universitätsmusikdirektor Berner und der Klavierspieler Klingohr. Der Verkehr mit diesen Männern war für die musikalische Entwickelung des jungen Uber nicht minder belangreich, wie das Musikleben im väterlichen Hause. Anfangs genoß er den Violinunterricht Jannizecks, während Schnabel seine theoretischen Übungen leitete. Bald aber griff er zum Violoncell, auf welchem Jäger sein Lehrer wurde. Im Jahr 1804 unternahm er seine erste Kunstreise, kehrte aber bald von derselben nach Breslau zurück. Im Laufe der Zeit bekleidete Uber dann mehrere Kapellmeisterstellen, bis er sich gegen 1820 in Basel niederließ, wo er sich auch verheiratete. 1823 übernahm er das Kapellmeisteramt beim Grafen von Schönaich und beim Prinzen von Karolath. (Dürfte ein und dieselbe Person sein.) Doch schon im folgenden Jahre raffte ihn der Tod dahin. Von seinen Violoncellkompositionen veröffentlichte Uber ein Konzert (Op. 12), Variationen mit Quartettbegleitung (Op. 14), 6 Kapricen (Op. 10), und 16 Variationen über ein deutsches Lied.

Während der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts hatte die Kunst des Violoncellspiels in Deutschland bereits allgemeinste Verbreitung und bei weitem mehr nennenswerte Vertreter gefunden als in Italien und Frankreich. In letzterem Lande beschränkte sich das höhere Musiktreiben zur Hauptsache auf Paris, und in Italien stand, wie schon am Schlusse des vorhergehenden Abschnittes bemerkt wurde, die Oper ganz entschieden im Vordergrunde, während die Instrumentalmusik dort keine rege Förderung mehr fand. Deutschland hingegen war vieler instrumentaler Kräfte benötigt, um den Bedarf der zahlreichen Höfe an guten Musikern zu befriedigen. Nach Gottlieb Friedrich Krebels europäisch-genealogischem Handbuch vom Jahre 1770 gab es damals mit Einschluß des römisch-deutschen Kaisers und des Königs von Preußen weit über 200 weltliche und geistliche Fürsten und souveräne Grafen, von denen eine große Zahl sich Kapellen oder wenigstens Kammermusiken hielten. Diese Herren legten besonderen Wert darauf, in ihrer Umgebung nicht allein gute Violinspieler und Bläser, sondern auch tüchtige Violoncellisten zu haben, und infolgedessen widmeten sich in den deutschen Landen mehr junge Talente dem Instrumenten- und namentlich auch dem Violoncellspiel als anderswo.

Wir haben gesehen, daß die Einführung des Violoncells von Italien nach Deutschland auf dem Wege über Wien erfolgte. Wenigstens liegen bis jetzt keine Beweise vor, daß die Berücksichtigung dieses Instrumentes und dessen Aufnahme ins Orchester an anderen deutschen Orten früher stattgefunden hat, als in der österreichischen Hauptstadt. Dort wurde die Tonkunst seit Maximilians I. Regierung lebhaft gefördert, wozu wesentlich die musikalischen Neigungen der Kaiserfamilie beitrugen. Maximilian II., Ferdinand III., Leopold I., Karl VI., Franz I. und Joseph II., — sie alle, ein jeder auf seine Weise, gingen den Bewohnern Wiens in betreff der Musikpflege mit gutem Beispiel voran. Schon mehrere Dezennien vor der Geburt des letzten der genannten Fürsten, welcher selbst Violoncell spielte, hatte sich dieses Tonwerkzeug in Wien als Orchesterinstrument eingebürgert. Unter seiner Regierung war Wien, nach dem Vorgange Franciscellos, dessen Leistungen zur Nacheiferung anspornen mußten, auch schon im Besitze einiger bemerkenswerter Solocellisten. Zu ihnen gehörten: die beiden Schindlöker und Joseph Weigl, deren bereits gedacht wurde, sowie Johann

Hoffmann, Mitglied der Hofkapelle, Marteau, Hauer und Küffel[1]. Um weniges später kamen noch die Cellisten Cajetan Gottlieb Scheidl und Hauschka hinzu.

Über Marteau können einige Nachrichten gegeben werden, die der Herausgeber der Freundlichkeit des Herrn A. Kattenbach in Wien verdankt. Sein eigentlicher Name war Franz Xaver Hammer. Auf der Rückseite eines alten, den Künstler darstellenden Aquarells im Besitze des genannten Herrn findet sich die folgende Mitteilung: „Xaverius Hammer, erster Violoncellist, seiner Zeit Lehrer von Romberg, Cammer-Virtuose in Ludwigslust, Mecklenburg-Schwerin, früher in Wien in der fürstl. Esterhazyschen Capelle unter Capellmeister Haydn. Gestorben 1817." Unter dem Namen Hammer nennt auch Gerber (a. L.) den Künstler. Nach ihm wäre Hammer zu Öttingen im Rieß geboren und auch ein guter Violinist gewesen. Um 1782 stand er in Diensten des Kardinals Fürst Bathyany zu Preßburg und trat 1785 seine Tätigkeit am Mecklenburger Hofe an. — Gerber nennt ein Violoncellkonzert seiner Komposition. — Wahrscheinlich hat Haydn auch sein Violoncellkonzerte für Hammer geschrieben. Pohl teilt in seiner Biographie des Altmeisters mit, daß Hammer von 1771 bis 1778 in der Esterhazyschen Kapelle tätig war.

Über Scheidl ist nichts bekannt geworden. Dagegen wissen wir Näheres von Vincenz Hauschka, welcher am 21. Januar 1766 zu Mies in Böhmen geboren wurde und 1840 in Wien starb. Seine erste musikalische Bildung empfing er als Chorknabe der Prager Kathedrale. Nach einer sechsjährigen Lehrzeit widmete er sich dem Violoncellspiel, in welchem ihn der Böhme Christ kurze Zeit unterwies. Im übrigen studierte er auf eigene Hand weiter. Mit sechzehn Jahren war er so weit vorgeschritten, daß er Anstellung in der Kapelle des Grafen Thun fand. Zwei Jahre später löste sich dies Verhältnis infolge Ablebens seines Brotherrn. Hauschka unternahm nun Kunstreisen in Deutschland. 1792 erschien er in Wien, wo er sich durch seine Leistungen allgemeine Anerkennung erwarb. Weiterhin wurde ihm eine Anstellung im kaiserlichen Staatsdienst zuteil. Seitdem machte er keinen beruflichen Gebrauch mehr von seiner Kunst. Doch entfremdete er sich ihr keineswegs gänzlich, da er an der Begrün-

[1] Ed. Hanslick: „Geschichte des Konzertwesens in Wien", S. 115.

dung der „Gesellschaft der Musikfreunde", sowie des „Concert spirituel", also an jenen beiden Musikinstituten beteiligt war, die für das Wiener Tonleben von Bedeutung wurden.

Die Dresdener Hofkapelle besaß in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts an nennenswerten Cellisten Heinrich Megelin und Calmus. Der erstere (gest. 1806) zählte nach Gerbers Angabe „unter die starken Spieler" seines Instrumentes. Calmus, geb. 1727 in Zweibrücken, gehörte 1797 dem Altonaer „Nationalorchester" an und wurde dann ein geschätztes Mitglied der Hofkapelle zu Dresden, wo er am 13. Januar 1809 starb.

In Berlin kam das Violoncell zu der ihm gebührenden Geltung eigentlich erst durch Friedrich Wilhelm II. Zwar war dasselbe bereits unter Friedrich d. Gr. in der Hofkapelle durch Graul[1] und die beiden an anderem Orte zu erwähnenden Cellisten Mara (Vater und Sohn) gut vertreten, allein dieser große Monarch, dessen Lieblingsinstrument bekanntlich die Flöte war, scheint nicht viel von dem Violoncell gehalten zu haben, welches er angeblich als das „Nasen-instrument" bezeichnete, ein Ausdruck, der weit eher auf die Gambe anzuwenden gewesen wäre.

Sein Neffe Friedrich Wilhelm II. liebte das Violoncell und verstand sich sehr wohl auf die Behandlung desselben. In seinen jungen Jahren scheint er die Gambe gespielt zu haben, denn es wird berichtet, daß der Gambist Hesse[2] ihn anfangs unterrichtet habe. Doch könnte diese Unterweisung sich auch auf das Violoncell bezogen haben, da manche Gambisten sich gleichzeitig mit diesem Streichinstrument befaßten. Später wurde der Cellist Graziani Lehrer des preußischen Thronfolgers. Als aber Duport der ältere 1773 nach Berlin kam, wurde Graziani zu dessen Gunsten beseitigt. Der nachmalige König Friedrich Wilhelm II. soll bei guter Tonbildung mit Geschmack und Fertigkeit gespielt haben. Bekanntlich widmete Beethoven ihm seine beiden Cellosonaten Op. 5.

Von den Violoncellisten, welche gegen Ende des 18. Jahrhunderts der Berliner Kapelle angehörten, ist vorab zu erwähnen:

Johann Georg Fleischmann, ein tüchtiger Künstler, der zunächst in Diensten des Herzogs von Kurland stand, dann aber

[1] S. dens. S. 81.
[2] S. dens. S. 33 f.

nach Berlin kam. 1792 begleitete er den König auf seinem Feldzuge gegen die Franzosen als Akkompagnist.

Ein zweiter Cellist, welcher um dieselbe Zeit in der Berliner Kapelle wirkte, war S. L. Friedel.

Als Zögling Duports des jüngeren wird Heinrich Große, geb. zu Berlin, bezeichnet. Er trat 1798 in die Königl. Kapelle.

Der ältere Duport[1] bildete den Cellisten Ferdinand Hansmann, welcher am 1. Aug. 1764 zu Potsdam geboren wurde und im Alter von zwanzig Jahren in die Berliner Kapelle eintrat. 1828 wurde er pensioniert und starb am 26. Dez. 1843 in Berlin.

In Herbig endlich besaß die Berliner Kapelle einen Schüler des jüngeren Mara (um 1792)[2].

In der Braunschweiger Kapelle befand sich nach Mitte des 18. Jahrhunderts A. W. F. Matern, ein Spieler von bedeutendem Ruf, der auch seine beiden Söhne zu Cellisten erzog.

Hannover war durch die Gebrüder Friedrich Ernst und Philipp Friedrich Beneke vertreten. Beide gehörten der dortigen Kurfürstl. Hof- und Kammermusik an.

Die Dessauer Hofkapelle besaß in Joh. Christoph Bischoff, geb. 1748 zu Erfurt, einen respektabeln Violoncellisten.

Als einer der angesehensten Cellisten in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist Joh. Konrad Schlick zu bezeichnen. Er wurde 1759 angeblich in Münster geboren und starb 1825 in Gotha, wo er mehr als 40 Jahre mit dem Titel eines Konzertmeisters bei der Herzogl. Kapelle angestellt war, nachdem er schon um 1776 der Bischöflichen Kapelle zu Münster angehört hatte. Im Jahre 1785 heiratete Schlick die damals vielgefeierte Violinvirtuosin Regina Strinasacchi, mit der er im Winter 1799—1800 zu Solovorträgen am Leipziger Gewandhauskonzert engagiert war.

In J. C. Hemmerlein, geb. zu Bamberg, hatte Schlick einen begabten Schüler, welcher zu Ende des 18. Jahrhunderts den Konzertmeisterposten beim Fürstbischof von Fulda bekleidete.

Gleichzeitig mit Schlick war in der Gothaer Kapelle Johann David Scheidler, geb. 1748, gest. den 20. Oktober 1802, als beliebter Cellist tätig.

[1] Über die Gebrüder Duport s. den folgenden Abschnitt.

[2] Der in der ersten Auflage hier folgende Franz Xaver Huber ist identisch mit F. X. Hammer (Marteau). Vgl. S. 6.

Auch die Herzogl. Kapelle zu Meiningen besaß einen guten Violoncellisten. Es war J. J. Kriegck. Ursprünglich Violinist und Mitglied des Orchesters der vlämischen Oper zu Amsterdam, ging er gelegentlich seines Aufenthaltes in Paris zum Violoncell über und genoß dort den Unterricht des jüngeren Duport. Nachdem er einige Zeit unter diesem Künstler studiert hatte, wurde er vom Prinzen Laval-Montmorency engagiert, in dessen Diensten er vier Jahre blieb, worauf man ihn um 1795 nach Meiningen berief. Dort wirkte und lebte er noch im Jahre 1810. Er starb um 1812. Geboren wurde Kriegck am 25. Juni 1750 zu Bibra im Kreis Eckartsberga des Regierungsbezirkes Merseburg. Seine Cellokompositionen, bestehend in 3 Konzerten und einigen Sonaten mit Baß, gehören zu den besseren jener Zeit.

Beim Bischof von Würzburg stand 1786 der Violoncellist Hizelberger als Kammermusikus in Diensten.

Am Hof zu Wallerstein war um 1790 Paul Winneberger als Direktor der fürstlichen Jagd- und Tafelmusik tätig. Im Jahr 1800 vertauschte er diese Stellung mit der eines Cellisten und Komponisten am französischen Theater in Hamburg.

In der Thurn- und Taxisschen Kapelle zu Regensburg standen die Cellisten Gretsch und Karauschek. Der erstere war in ihr bis zu seinem Tode tätig, welcher 1784 erfolgte. Karauschek hingegen, der als vorzüglicher Cellist gerühmt wird, gehörte ihr nur von 1750—1760 an. Religiöse Schwärmerei veranlaßte ihn später, in ein Karmeliterkloster zu gehen. Er starb 1789.

Zur Münchener Hofmusik gehörte in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts der Kapellist Virgili[1]. Er ist bemerkenswert, weil er dem Violoncellisten Philipp Moralt den ersten Unterricht erteilte. Dieser letztere Künstler, welcher 1780 in der bayrischen Hauptstadt geboren wurde und dort 1829 (1847?) starb, vollendete seine Ausbildung bei dem Mannheimer Kapellvioloncellisten Anton Schwarz und trat nach vollendetem Studium in die Hofkapelle seiner Vaterstadt.

Ein anderer Schüler des Anton Schwarz von bekanntem Namen

[1] Nach Fétis' Angabe. Gerber sagt in seinem Tonkünstlerlexikon, daß ums Jahr 1788 ein Cellist namens Virgil Michel der Münchener Kapelle angehört habe. Wahrscheinlich ist derselbe mit dem von Fétis erwähnten Virgili identisch.

war Max Bohrer, geb. 1785 zu München. Er machte so schnelle Fortschritte, daß er schon als vierzehnjähriger Knabe (1799) in die dortige Hofkapelle aufgenommen werden konnte. Bald darauf unternahm er mit seinem Bruder Anton, der ein tüchtiger Violinist war, eine Kunstreise, die ihn auch nach Wien führte. Dort hörte er Bernhard Romberg, der nun sein Vorbild wurde. Gegen 1830 trat er, nachdem er einige Zeit hindurch Mitglied der Königl. Kapelle zu Berlin gewesen war, in Paris auf, wo er durch seinen schönen Ton und durch die Leichtigkeit in Überwindung der größten Schwierigkeiten Aufsehen erregte. Dann bereiste er Deutschland, wurde 1832 vom König von Württemberg zum ersten Cellisten mit dem Titel eines Konzertmeisters ernannt, ging 1838 (zum zweiten Male) nach Petersburg und begab sich darauf nach Italien. Die Jahre 1842 und 1843 brachte er konzertierend in Amerika zu. Seine letzte Reise, die den Ländern des nördlichen Europas galt, machte er 1847, doch vermochte er auf derselben nicht mehr den früheren Beifall zu erringen, da seine Leistungsfähigkeit bereits gesunken war. Er starb 1867. An Cellokompositionen edierte er 3 Konzerte, verschiedene airs variés, eine „Phantasie" über russische Volkslieder, ein „Rondoletto" mit Quartettbegleitung und Duette mit Violine.

Gleichzeitig mit dem vorhin genannten Moralt war in der bayrischen Hofkapelle der, wie Gerber sagt, „wegen seiner Talente sehr gerühmte" Peter le Grand tätig, welcher 1778 zu Zweibrücken geboren und 1792 zum Mitglied der bayrischen Hofkapelle befördert wurde.

Für Stuttgart kommen die Violoncellisten Zumsteeg und Kaufmann in Betracht. Joh. Rudolph Zumsteeg war der bedeutendere. Er wurde am 10. Januar 1760 zu Sachsenflur im Odenwald geboren und starb am 27. Januar 1802 in Stuttgart. Der württemberger Hofkapellmeister Poli war sein Lehrer. Unter der Leitung desselben bildete Zumsteeg sich nicht nur zu einem trefflichen ausübenden, sondern auch zu einem angesehenen schaffenden Musiker aus. Seine wissenschaftliche Bildung empfing er auf der Karlsschule, in welcher er zu Schiller in ein befreundetes Verhältnis trat, wie er denn auch mehreres von dessen Dichtungen in Musik setzte. Namentlich machte er sich durch die Balladenkomposition vorteilhaft bekannt, die von ihm zuerst in Angriff genommen wurde.

Nach Absolvierung der Karlsschule widmete Zumsteeg sich aus-

schließlich der künstlerischen Tätigkeit. Bis zum Jahre 1793 war er einfaches Mitglied der Stuttgarter Hofkapelle, deren Chef er nach dem Ableben seines Lehrers Poli wurde. Das Violoncell behandelte Zumsteeg mit „tiefem Gefühl, seltener Präcision und durchgreifender Kraft", wie Gerber bemerkt. Er schrieb für dasselbe ein Konzert, Sonaten, ein Duett und ein Terzett.

Johann Kaufmann, geb. um 1760, war gleichfalls ein Zögling der Karlsschule, aus welcher auch

Ernst Häusler, geb. 1761 in Stuttgart, hervorging. Dieser führte ein ziemlich unstätes Leben. Im Jahre 1788 trat er eine Kunstreise an, auf welcher er sich namentlich in Wien und Berlin hören ließ. Bald danach nahm er ein Engagement in der Kapelle des Fürsten von Donaueschingen an. 1791 gab er aber schon wieder diese Position auf, um einem Ruf nach Zürich Folge zu leisten. Von dort aus besuchte er sechs Jahre später seine Vaterstadt und ging dann 1800 oder 1801 nach Augsburg und 1802 nach Wien zu Konzertvorträgen. Endlich übernahm er das Amt des Chordirektors an der evangelischen Kirche zu Augsburg, in welcher Stellung er am 28. Februar 1837 starb. Seine zahlreichen Kompositionen verzeichnet Eitner.

Die Kurfürstliche Kapelle zu Mannheim besaß in Karl Lochner, geb. gegen 1760, gest. 1795, sowie in Peter Ritter, der am 2. Juli 1763 in Mannheim geboren wurde und ebendort am 1. August 1846 starb, bemerkenswerte Cellisten. Ritter studierte Violine und besonders Violoncell, trat schon als Knabe auf und wurde 1784 Mitglied der Mannheimer Kapelle. Später widmete er sich mehr der Opernkomposition sowie dem Direktionsfach. 1803 wurde er Kapellmeister in Mannheim, 1823 pensioniert, und am 1. August 1846 erfolgte sein Tod ebenda. Genauer teilt seine Lebensumstände sowie Kompositionen Eitner (Q.-L.) mit.

Zur Mannheimer Kapelle gehörten noch die Violoncellisten Johannes Fürst, Ludwig Simon und der vorhin schon genannte Anton Schwarz.

Als Mannheimer Kind ist hier auch Franz Danzi, der Sohn des ersten Violoncellisten der dortigen Kapelle, Innocenz Danzi, zu nennen. Auf dem Cello unterrichtete ihn sein Vater, in der Komposition der Abt Vogler. Als Spieler war er bald so weit vorgeschritten, daß er bereits 1778 in die Kurfürstliche Kapelle, welche be-

kanntlich um dieselbe Zeit infolge der Vereinigung Bayerns mit der Kurpfalz nach München übergeführt wurde, aufgenommen werden konnte. Zugleich begann er seine Tätigkeit als Opernkomponist. Unterdessen kam das Jahr 1790 heran, in welchem er mit der vorzüglichen Sängerin Margarethe Marchand, Tochter des Münchener Theaterdirektors, die Ehe schloß. Das junge Paar ging im folgenden Jahr nach Leipzig und Prag, wo Danzi bei der italienischen Theatergesellschaft von Guardassoni die Oper dirigierte, während seine Frau in derselben sang. 1794—1795 bereiste er mit seiner Gattin Italien. Wegen des schwankenden Gesundheitszustandes derselben erfolgte 1796 die Rückkehr beider nach München. Danzi, alsbald zum Vizekapellmeister befördert, entfaltete als solcher eine ersprießliche Tätigkeit. Doch wurde er durch den 1799 erfolgten Tod seiner Lebensgefährtin so tief erschüttert, daß er sich für mehrere Jahre außerstande sah, seinen Berufspflichten nachzukommen, und da es seinem Gefühl widerstrebte, den Dienst an dem Orte wieder aufzunehmen, an welchem sein Familienglück vernichtet worden war, so folgte er 1807 dem an ihn ergangenen Ruf als Hofkapellmeister nach Stuttgart. Hier blieb er ein Jahr, nach dessen Ablauf er die Leitung der Oper am Karlsruher Hoftheater übernahm. Danzi wurde am 15. Mai 1763 geboren und starb am 13. April 1826 in Karlsruhe. Seine zahlreichen Kompositionen bei Eitner.

In der Kurmainzischen Kapelle befand sich um das Jahr 1783 bis 1784 der geschickte Cellist und Lautenist Joh. Christian Gottlieb Schindler, nebst den Gebrüdern Joseph und Andreas Schwachhofer, und am Trierschen Hofe war zu derselben Zeit Karl Kaspar Eder, geb. 1751 in Bayern, tätig, der sich durch viele Reisen als Cellospieler vorteilhaft bekannt machte.

Der Kurfürstlichen Kapelle zu Bonn gehörten an: Joseph Reicha und Maximilian Willmann.

Reicha, der Onkel des begabten Tonsetzers Anton Reicha, wurde 1746 in Prag geboren, fand zunächst Stellung beim Grafen Wallerstein und erhielt einige Jahre später die Berufung als Konzertmeister nach Bonn. Hier war er bis zu seinem Ableben (1795?) in rühmlicher Weise tätig.

Willmann, geb. 1768 zu Forchtenberg, einem zwischen Würzburg und Mergentheim gelegenen Dorfe, wurde im letzten Dezennium des 18. Jahrhunderts Mitglied der Bonner Hofkapelle, nachdem

er sich einige Jahre zuvor in Wien aufgehalten hatte. Später kehrte er nach der Donaustadt zurück und fand dort Anstellung als Solospieler am Theater a. d. Wien. Willmann, der im Jahre 1812 starb, hatte zwei Töchter, von denen die ältere Mozarts Schülerin im Klavierspiel und die jüngere eine treffliche Sängerin war. Um die Hand der letzteren bewarb sich, obwohl vergeblich, Ludwig van Beethoven.

Außer Reicha und Willmann gehörte der Bonner Hofkapelle von 1790—1793 auch der hochberühmte Violoncellist Bernhard Romberg an. Betreffs dieses Künstlers wird das Erforderliche im nächsten Abschnitt über Deutschland mitgeteilt werden, da der hervorragende Einfluß seines Wirkens dem 19. Jahrhundert angehört.

Den vorstehend erwähnten deutschen Violoncellisten sind noch anzureihen: Immler, Schönebeck, Rauppe, Bauersachs, Alexander und Arnold.

Immler, geb. um 1750 zu Weitramsdorf bei Koburg, fand einen Wirkungskreis in Göttingen. An seinem Spiel wurde besonders der schöne Ton und eine angenehme Vortragsweise gerühmt. Er soll auch ein braver Geiger gewesen sein.

Karl Siegmund Schönebeck, geb. am 26. Oktober 1758 zu Lübben in der Niederlausitz, war ursprünglich für das chirurgische Fach bestimmt, fühlte sich aber so zur Musik hingezogen, daß alle Versuche, ihn davon zurückzuhalten, an seinem Widerstande scheiterten. Im 14. Lebensjahre wurde er zum Stadtmusikus seiner Vaterstadt gegeben. Während der fünfjährigen Lehrzeit widmete er sich, meist auf eigene Hand, der Erlernung verschiedener Instrumente. Dann trat er als Gehilfe bei dem Stadtmusikus der schlesischen Stadt Grüneberg in Kondition. Hier wurde ihm die Gelegenheit, einen durchreisenden Violoncellisten zu hören, dessen Leistungen ihn so begeisterten, daß er sofort beschloß, sich dem Cellospiel zu widmen, mit welchem er sich bis dahin noch nicht befaßt hatte. Er war dabei sein eigener Mentor.

Nach zwei Jahren angestrengter Übung trat Schönebeck 1778 als Cellist in die Hauskapelle eines Grafen Dohna, doch blieb er bei demselben nur bis 1780, da er es vorzog, die ihm offerierte Stelle als Stadtmusikus in Sorau zu übernehmen. Eine Reise nach Berlin verschaffte ihm die Möglichkeit, den Violoncellvirtuosen Duport in Potsdam zu hören, wodurch er zu erneuten Studien angeeifert

wurde. Bald darauf machte er in Dresden die Bekanntschaft des französischen Cellisten Tricklir[1], dessen Spiel ihm gleichfalls Anregungen gab. Von da ab führte Schönebeck ein unruhiges Wanderleben, welches ihn nicht zur Konzentration seiner Kräfte kommen ließ. Kurz nacheinander bekleidete er Stellungen am Hofe des Herzogs von Kurland in Sagan, beim Grafen Truchseß in Waldenburg und weiterhin auch in Königsberg. Endlich kehrte er, des Musiktreibens überdrüssig, in seine Heimat zurück und widmete sich der Landwirtschaft, hielt aber auch bei dieser nicht lange aus und nahm wieder die künstlerische Tätigkeit auf. Im Jahre 1800 ließ er sich in Leipzig hören, wo man seine „gefälligen" Cellokompositionen sowie sein Spiel des „schönen Tones und der ungemeinen Fertigkeit" halber lobenswert fand, wie Gerber berichtet.

Joh. Georg Rauppe, geb. am 7. Juli 1762 in Stettin, widmete sich schon in früher Jugend dem Cellospiel und erlangte unter dem älteren Duport in Berlin den Meistergrad. Nach Beendigung seiner Studien bereiste er das nördliche Deutschland sowie Dänemark und Schweden. Im Jahre 1786 begab er sich nach Amsterdam und bekleidete dort die Funktionen des ersten Cellisten an der deutschen Oper sowie bei den Konzerten. In dieser Stellung starb er am 15. Juni 1814. An seinem Spiel wurde die Schönheit und Kraft seines Tones sowie die Fertigkeit und Deutlichkeit im Vortrage gerühmt.

Christian Friedrich Bauersachs, geb. am 4. Juni 1767 zu Schnabelweid bei Pegnitz im Fürstentum Anspach, war nicht nur auf dem Violoncell ungewöhnlich geschickt, sondern behandelte auch das Bassethorn mit großer Gewandtheit. Er bereiste als Konzertgeber Ungarn sowie Italien und dann auch Deutschland mit gutem Erfolg. Doch gelang es ihm nicht, eine feste Stellung zu gewinnen. Er gab daher die Musik als Lebensberuf auf und widmete sich der bergmännischen Laufbahn. Am 14. Dezember 1845 starb er zu Sömmerda.

Joseph Alexander, welcher um 1800 in Duisburg lebte und wirkte, wo er um 1770 geboren wurde, ist bemerkenswert durch ein paar Studienwerke, die freilich längst veraltet sind. Sie bestehen in einer 1801 herausgegebenen Violoncellschule und in einem „Air

[1] S. dens. im nächsten Abschnitt d. Bl.

avec XXXVI Variations progressives pour le Violoncell avec le doigté et différentes clefs, accomp. d'un violon et d'une basse". (1802.) Er starb 1822.

Johann Gottfried Arnold endlich, geb. am 1. Februar 1773 im württembergischen Orte Niedernhall, gest. 26. Juli 1806 zu Frankfurt a. M., war der Sohn eines Schullehrers. Frühzeitig beschäftigte er sich mit Musik und zumeist mit dem Violoncell, so daß er sich schon als achtjähriger Knabe durch seine Leistungen bemerklich machte. 1785 gab sein Vater ihn zu dem Künzelsauer Stadtmusikus in die Lehre. Bei diesem war er fünf Jahre. Nach Ablauf derselben fand Arnold Anstellung bei seinem Onkel, welcher Hof- und Stadtmusikus in Wertheim a. d. Tauber war. Mit großem Eifer setzte er seine Cellostudien während dieser Zeit auf eigene Hand fort, vernachlässigte auch dabei das theoretische Studium nicht.

Nach einigen mißglückten Versuchen, sich außerhalb seines Wohnortes als Solist bekannt zu machen, besuchte er Regensburg, wo sich damals gerade der schon erwähnte Violoncellist Max Willmann aufhielt. Derselbe erteilte ihm einige Monate hindurch Cellounterricht, den ersten, den er überhaupt auf diesem Instrument erhielt. Im Jahre 1796 fand er in Hamburg Gelegenheit, Bernhard Romberg zu hören und von ihm zu lernen. Bald darauf wurde Arnold im Frankfurter Theaterorchester angestellt. Nebenbei erteilte er Privatunterricht. Von seinen Zeitgenossen wurde er als ein großer Violoncellvirtuose bezeichnet, dessen Spiel bei „bezauberndem Ton" nicht nur im Allegro, sondern auch im Adagio vortrefflich war.

Unter den deutschen Violoncellspielern des vorigen Jahrhunderts ist auch ein Liebhaber zu erwähnen, welcher sich so auszeichnete, daß er füglich zu den Künstlern seines Instrumentes gezählt werden könnte. Es war der Fürst Christian von Wittgenstein-Berleberg. Er wurde am 12. Dezember 1753 geboren und beschäftigte sich schon in seiner Jugend lebhaft mit Gesang und Klavierspiel. In reiferen Jahren erlernte er das Violoncell und brachte es darauf so weit, daß er sich mit dem größten Beifall öffentlich in einem Konzert zu Wetzlar hören lassen konnte. Er hielt sich auch gegen Ende seines Lebens eine eigene Kapelle. Dieser Kunstmäzen starb am 4. Oktober 1800.

Die bis dahin verzeichneten Männer waren, wenige Ausnahmen abgerechnet, neben ihrem praktischen Wirken eifrig bemüht, durch

kompositorische Tätigkeit eine Literatur für ihr Instrument zu schaffen. Sie schrieben Konzerte, Sonaten und Variationenwerke in beträchtlicher Anzahl[1]. Einen wesentlichen Zuwachs erhielten diese Erzeugnisse noch durch andere Tonsetzer, welche nicht Cellospieler waren. Vor allem sind hier an hervorragenden Größen Phil. Emanuel Bach und Joseph Haydn zu nennen. Der erstere komponierte ein Violoncellkonzert, der letztere mehrere derartige Stücke. Welch lebhaftes Interesse Haydn überhaupt an dem Violoncell nahm, beweist der Umstand, daß er es in zweien seiner Symphonien obligat behandelte. Die eine derselben (B-dur) erschien unter dem Titel „Sinfonie concertante à Violon, Violoncell, Flutte, Hautboïs et Basson obligés“ als Op. 81; die andere, „le Midi“ benannt, wurde 1761 geschrieben[2]. In ihr ist das Violoncell vorzugsweise im Adagio, dessen Schluß mit einer großen Kadenz für Violine und Violoncell endigt, solistisch gehalten. Die Cellopartie in der vorher erwähnten „Sinfonie concertante“ enthält bedeutende Schwierigkeiten, namentlich da, wo sie sich in der hohen Tonlage bewegt[3].

Von anderen damaligen Tonsetzern, welche Konzerte für das Violoncell komponierten, seien nur erwähnt: Paul Wranitzky, Ignaz Pleyel, Franz Anton Hofmeister, Franz Christian Neubauer, Leopold Hoffmann, sowie Johann Ludwig Willing. Auch Liebhaber, wie Ernst Ludwig Gerber, der Verfasser des historisch-biographischen Tonkünstlerlexikons, und Christian Ferd. Daniel Schubart, der zwar musikalisch gebildet, aber doch eigentlich von Beruf Schriftsteller war, unternahmen derartige Kompositionen. Außerdem lieferten Joh. Georg Albrechts-

[1] Die meisten dieser Kompositionen hat Fétis in den betr[illegible] [illegible]ln seiner „Biographie universelle des musiciens“ namhaft gemacht. Au[illegible] sei auch an dieser Stelle nochmals auf Eitners Quellenlexikon hingewiesen.

[2] Sie befindet sich unter den von Karl Banck neuerdings in Partitur herausgegebenen Symphonien Haydns. Vergl. auch Pohls Haydnbiographie I, 229 und 285.

[3] In neuerer Zeit ist ein dreisätziges Duett (D-dur) für Violine und Violoncell von J. Haydn zum Vorschein gekommen, welches der Meister bei seinem Aufenthalt in London für einen Herrn William Forster komponiert haben soll. Diese Komposition erinnert, nicht nur in formeller Hinsicht, an Tartinische Art, so daß man geneigt sein dürfte, sie für eine Jugendarbeit Haydns zu halten, die er in London nach der Erinnerung als Gedenkblatt niederschrieb.

berger, Joseph Eybler, F. A. Hoffmeister, C. G. Neubauer, Ignaz Pleyel Duette für zwei Violoncelle, für Violine und Cello, oder für Viola und Violoncell. Auch von dem Kontrabassisten Christian Spurni (Spourni), welcher, in Mannheim geboren, während der Jahre 1763—1770 Orchestermitglied an der Italienischen Oper zu Paris und dann des Königl. Theaters zu London war, ist eine Cellosonate mit unbeziffertem Baß vorhanden[1].

Die allermeisten dieser Kompositionen, gleichviel ob dieselben von Violoncellspielern herrühren oder nicht, gewähren nur insofern noch ein Interesse, als aus ihnen zu entnehmen ist, auf welchem Standpunkt sich das deutsche Violoncellspiel in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts befand. Hier ist nun zu konstatieren, daß die Technik desselben zu Ende des gedachten Zeitabschnittes eine weit vorgeschrittene war, und daß Deutschland darin gegen Italien, selbst im Hinblick auf gewisse Boccherinische Cellosätze, nicht zurückstand. Eine allgemein gültige Normierung der Applikatur des Griffbrettes und auch der Bogenführung war freilich weder in dem einen noch in dem andern beider Länder schon erreicht. Zunächst kam es natürlicherweise darauf an, die Leistungsfähigkeit des Violoncells nach allen Seiten zu erproben, sowie die verschiedenen Kombinationen des doppelgriffigen Spieles, der Passagenbildungen und des Ornamentalen ausfindig zu machen und in einer dem Wesen des Instrumentes angemessenen Weise zu entwickeln und darzustellen. Diese mühevolle Arbeit mußte notwendig vorab zu Produktionen führen, bei denen die Frage nach dem Gedankengehalt nur wenig erst in Betracht kommen konnte. In der Tat ist derselbe mit ganz vereinzelten Ausnahmen sehr geringwertig, und da überdies die Figurationen und Läufer veraltet sind, so vermögen die in Rede stehenden Kompositionen im allgemeinen keinen wirklichen Anteil mehr zu erwecken. Aber die Versuchsstadien, welche die Cellokomposition durchmachte, waren notwendig, um zu einer Literatur von Kunstwert zu gelangen.

[1] Dieselbe wurde schon S. 56 d. Bl. erwähnt.

III. Frankreich.

Als erste bemerkenswerte französische Violoncellisten werden uns die Gebrüder Abbé genannt. Dieselben, mit ihrem eigentlichen Namen Philipp Pierre und Pierre de Saint Sévin, waren Musikmeister der Pfarrkirchen zu Agen. Als solche mußten sie, der damaligen Vorschrift gemäß, das „collet“ der katholischen Geistlichen über der Kleidung tragen, weshalb sie kurzweg Abbé oder l'Abbé hießen. Diesen Namen behielten sie mit dem Zusatz l'aîné und cadet auch bei, nachdem sie im Jahre 1727 ihre Stellungen in Agen aufgegeben hatten und als Cellisten in das Pariser Opernorchester eingetreten waren[1]. Dies ist alles, was man von ihnen weiß.

Mehr Nachrichten sind über Berteau[2] vorhanden. Dieser zu Anfang des 18. Jahrhunderts in Valenciennes geborene Künstler wurde von seinen Zeitgenossen als ein eminentes Talent, ja als ein Genie bezeichnet. In jungen Jahren bereiste er Deutschland und lag während dieser Zeit unter Leitung eines Böhmen, namens Kozecz, mit Eifer dem Gambenspiel ob, in welchem er eine große Geschicklichkeit erlangte. Nachdem er aber die Vorzüge des Violoncells und ein Solostück für dasselbe von Franciscello[3] kennen gelernt hatte, so berichtet Fétis, ging er zu diesem Instrument über. Seine Fortschritte waren so bedeutend, daß er bald keinen Nebenbuhler mehr hatte und bei seiner Rückkehr nach Paris als ein Wunder gepriesen wurde, da er auch in dem noch wenig entwickelten Flageoletspiel Ungewöhnliches leistete. Im Jahre 1739 ließ er sich zum ersten Male im Concert spirituel[4] mit einem Solo seiner Komposition hören und erregte dadurch großen Enthusiasmus. Die Folge davon war ein öfteres Auftreten in dem genannten Konzertinstitut. Seine Hauptstärke soll in der Erzeugung eines außerordentlich schönen Tones bestanden haben. An Violoncellkompositionen schrieb er 4 Konzerte, sowie 3 Hefte Sonaten mit Baßbegleitung. Sein Tod erfolgte 1756.

---

[1] Vgl. hierzu S. 60 d. Bl.

[2] Sein Name wurde auf verschiedene Weise geschrieben, nämlich Bertaut, Bertault, Bertaud und Berthaud. Die obige Schreibart ist die einzig richtige.

[3] Franciscello muß hiernach Stücke für Violoncell geschrieben haben.

[4] Das Concert spirituel, welches das älteste Konzertinstitut der französischen Hauptstadt war, wurde im Jahre 1725 gegründet.

Berteau wird von seinen Landsleuten als Begründer der französischen Schule des Violoncellspiels angesehen. Zum Beweise dessen führt Fétis an, daß er in Cupis, Janson, Tillière und dem älteren der Gebrüder Duport Schüler gebildet habe, welche die Fortpflanzer seiner schönen Tonbildung, sowie seiner gesangreichen Vortragsweise gewesen seien.

Jean Baptiste Cupis, geb. 1741 zu Paris, empfing anfangs Unterricht von seinem Vater und wurde im elften Jahre Berteaus Zögling. Bevor er das zweite Dezennium seines Lebens zurückgelegt hatte, galt er schon als einer der geschicktesten Cellisten Frankreichs. Bald wurde er in das Pariser Opernorchester aufgenommen, und zwar mit der Auszeichnung, daß er denjenigen Mitgliedern desselben beigesellt wurde, welche die Sologesänge zu begleiten hatten. Im Jahre 1771 löste er sein Verhältnis zur Oper, um sich auf Kunstreisen zu begeben. Er besuchte einen Teil Deutschlands, hielt sich zeitweilig in Hamburg auf und ging dann über Paris nach Italien, wo er sich mit der Sängerin Gasparini verheiratete. 1794 befand er sich in Mailand. Von da ab fehlen Nachrichten über ihn. Über seine Schüler Jean Henri Levasseur und Bréval wird weiterhin das Erforderliche mitgeteilt werden.

Cupis hat zwei Konzerte und ein paar Variationenwerke komponiert, von denen das zweite für zwei Violoncelle als Oeuvre posthume, also erst nach seinem Tode erschien. Außerdem schrieb er eine Violoncellschule. Sie hat den Titel: „Méthode nouvelle et raisonnée pour apprendre à jouer du violoncello, où l'on traite de son accord, de la manière de tenir cet instrument avec aisance, de celle de tenir l'archet, de la position de la main sur la touche, du tact, de l'étendue du manche, de la manière de doigter dans tous les tons majeurs et mineurs etc. Paris, Boyer."

Der zweite Zögling Berteaus, Jean Baptiste Aimé Joseph Janson, wurde 1742 in Valenciennes geboren. Mit 24 Jahren ließ er sich zum ersten Male als Solospieler im Concert spirituel hören. 1767 ging er als Begleiter des Erbprinzen von Braunschweig nach Italien und blieb dort bis 1771. Dann kehrte er für einige Jahre nach Paris zurück, worauf er Deutschland bereiste. Von Hamburg aus, wo er sich 1783 aufhielt, besuchte er Dänemark, Schweden und Polen. Überall erntete er für seine Leistungen, die sich durch

breite und schöne Tongebung auszeichneten, reichen Beifall. Das Jahr 1789 führte ihn wieder nach Paris. Welche Schätzung seinen Leistungen dort zuteil wurde, beweist der Umstand, daß man ihn bei der ins Jahr 1795 fallenden Gründung des Konservatoriums als Lehrer des Violoncellspiels anstellte. Er starb am 2. September 1803. Von seinen Violoncellkompositionen erwähnt Fétis 3 Konzerte (Op. 3), 3 Konzerte (Op. 7) (beide Werke mit Baß), 6 Konzerte mit Orchester (Op. 15) und 6 Sonaten mit Baß (Op. 4).

Janson hatte einen jüngeren Bruder, mit Vornamen Louis Auguste Joseph, den er zu einem tüchtigen Cellisten ausbildete, nachdem sein Vater ihn dafür vorbereitet hatte. 1789 erhielt er eine Stelle im Pariser Opernorchester, die er bis 1815 innehatte. Wenige Jahre nachher rief ihn der Tod ab. Geboren wurde er am 8. Juli 1749. An Cellokompositionen veröffentlichte er nur 6 Sonaten mit Baß.

Joseph Bonaventure Tillière, dessen Geburts- und Todesjahr man nicht kennt, war, nachdem er seine Studien bei Berteau vollendet, gegen 1760 beim Prinzen von Conti in Diensten. Er genoß den Ruf eines sehr geschickten Spielers. Seine veröffentlichten Werke bestehen in 6 Sonaten für Violoncell und Baß, in 9 Duetten für 2 Violoncelle, von denen 3 als Op. 8 erschienen, sowie in einer 1764 veröffentlichten Violoncellschule: „Méthode pour le Violoncelle, contenant tous les principes nécessaires pour bien jouer de cet instrument." Dies Lehrwerk erschien in mehreren Auflagen.

Als bester Schüler Berteaus wird Jean Pierre Duport (der ältere)[1] bezeichnet, dessen Vater Tanzmeister war. Er wurde am 27. November 1741 zu Paris geboren. 20 Jahre alt, ließ er sich mit einstimmigem Beifall im Concert spirituel hören. Zu derselben Zeit (1761) war er bei der Hausmusik des Prinzen von Conti angestellt. 1769 gab er diese Stellung auf, um zu reisen. Zunächst wandte er sich nach England, wo er bereits 1758 einmal konzertiert hatte, zwei Jahre später besuchte er Spanien, und 1773 ging er nach Berlin, wo er blieb, da Friedrich d. Gr. ihn für seine Kammermusik sowie für die Oper engagieren ließ. Zugleich wurde er der Lehrmeister des nachmaligen Königs Friedrich Wilhelm II., der ihn 1787 zum Oberintendanten der Kammermusik und später auch der Oper

[1] Vgl. hierzu S. 87 f. und 94 d. Bl.

ernannte. Seit dieser Zeit wirkte Duport nicht mehr in der Theaterkapelle mit, sondern spielte nur noch bei Hofe. Am 31. Dezember 1818 starb er zu Berlin. Duport veröffentlichte 1787[1] in Berlin 6 Sonaten für Violoncell und Baß, sowie vorher schon als Op. 1 3 Duos für 2 Violoncelle.

Gerber, der Gelegenheit hatte, diesen Künstler 1793 in Berlin zu hören, gibt einen enthusiastischen Bericht über sein Spiel. An demselben rühmt er besonders den starken, vollen Ton und den kräftigen Bogenstrich. Nach Fétis' Angabe übertraf ihn jedoch sein jüngerer Bruder Jean Louis, der überhaupt begabter gewesen zu sein scheint. Er war zu Paris am 4. Oktober 1749 geboren und hatte anfänglich die Violine zu seinem Instrument erwählt, ging aber davon zugunsten des Violoncells ab, als er die künstlerischen Erfolge seines Bruders sah, dessen Schüler er auch wurde. Schnell gründete er sich durch sein Auftreten im Concert spirituel und in der „Société Olympique", vordem unter dem Namen „Concert des amateurs" bekannt, sowie durch seine Vorträge in dem damals von einheimischen und auswärtigen Kunstnotabilitäten vielbesuchten Hause des Barons Bagge einen bedeutenden Ruf. Als Viotti Anfang 1782 nach Paris kam und Duport ihn hörte, nahm er sich dessen stilvolles Spiel zum Muster, wodurch seine Leistungen noch wesentlich gewannen. Seinen ersten Konzertausflug unternahm er gemeinschaftlich mit dem ihm befreundeten englischen Cellisten Crosdill nach London, wo er begeisterte Aufnahme fand. Diese Reise hielt ihn ein halbes Jahr von Paris fern. Aber nun war seines Bleibens in der Heimat nicht mehr lange. Die 1789 erschienenen Vorboten der französischen Revolution verscheuchten ihn wie so viele andere aus Paris; er begab sich zu seinem Bruder nach Berlin. Sofort fand er dort Anstellung in der Königlichen Kapelle, welcher er 17 Jahre angehörte. Während dieser Zeit bildete er viele Schüler, deren Namen leider unbekannt sind. Seine Zöglinge französischer Nationalität, Rousseau, Levasseur und Platel, werden weiterhin Berücksichtigung finden.

Die für Preußen so unglücklichen Ereignisse des Jahres 1806 nötigten Duport, Berlin zu verlassen. Er wandte sich nach Paris zurück. Aber dort hatte man ihn infolge seiner langen Abwesenheit

[1] Fétis sagt 1788. Das Titelblatt dieser Sonate trägt aber die Jahreszahl 1787 von der Hand des Graveurs.

vergessen, und so mußte er sich erst wieder ein Publikum schaffen. Ein einziges öffentliches Auftreten im Jahre 1807, bei welchem ihn die Sängerin Colbran, Rossinis spätere Gattin, durch ihre Mitwirkung unterstützte, reichte dazu hin. Dennoch konnte er, was mit in den völlig veränderten und der Kunst wenig günstigen Pariser Zuständen lag, zu keiner festen, sicheren Stellung gelangen. Dies nötigte ihn, in die Dienste des durch Bonaparte beseitigten Königs Karl IV. von Spanien zu treten, welcher sich damals in Marseille aufhielt. Doch fand dieses Verhältnis 1812 sein Ende, da Karl IV. nach Rom ging und Duport sich infolgedessen genötigt sah, nach Paris zurückzukehren. Er trat nun in 3 Konzerten auf und hatte trotz seines vorgerückten Lebensalters von 65 Jahren so großen Erfolg, daß er zum Kaiserlichen Solocellisten sowie zum Lehrer am Konservatorium ernannt wurde. Letztere Stelle verlor er bei der Neuorganisation der genannten Kunstanstalt im Jahre 1816. Doch blieb er beim Hofe, der sich inzwischen aus einem kaiserlichen in einen königlichen verwandelt hatte, in seiner Stellung. Aber schon nach drei Jahren, am 7. September 1819, erlag er den Folgen einer Leberkrankheit.

Louis Duport hat eine ziemlich große Zahl von Cellokompositionen verfaßt. Sie bestehen in 4 Heften Sonaten mit Baßbegleitung, 3 Duetten für 2 Violoncelle und 8 „airs variés“ mit Orchester- oder Quartettbegleitung. Außerdem komponierte er im Verein mit Bochsa 9 Notturnos für Harfe und Violoncell, 1 „Phantasie“ für Klavier und Violoncell im Verein mit Rigel und 1 Romanze mit Klavierbegleitung.

Als das Hauptwerk Dupots ist zu bezeichnen: „Essai sur le doigté du violoncelle et la conduite de l'archet, dédié aux professeurs de Violoncelle.“ Dieses umfängliche Lehrbuch, zu welchem die Materialien nach und nach in einer längeren Reihe von Jahren entstanden, wurde von Duport während seines Aufenthalts in Berlin und Potsdam verfaßt. In der Vorrede dazu heißt es: „Den Artikel über die Doppelgriffe habe ich sehr umständlich abgehandelt und zwar aus zwei Gründen. Der erste ist, weil noch nie darüber geschrieben worden[1], und dieselben doch so wichtig für den guten

[1] Dies ist nicht wörtlich zu nehmen, denn schon Corrette gibt in seiner Violoncellschule Anweisungen in betreff der Doppelgriffe, wenn auch nur sehr unzureichende.

Spieler sind; der zweite, weil sie mir oft zu einem Beweisgrund gedient haben, denn die Doppelgriffe sind ohne einen festbestimmten Fingersatz unausführbar. In dem Verfolg dieses Werkes wird man auf Sachen stoßen, deren Ausführung schwer ist; man wird aber nichts Unausführbares antreffen. Ich schreibe keine unnötige Theorie; keine Tonleiter, keine Figur, keine Passage, kein Übungsstück habe ich niedergeschrieben, ohne zu wiederholten Malen selbst den Versuch damit anzustellen; ich ließ diesen sowohl durch meinen Bruder, welcher jederzeit mein Meister gewesen ist und auch bleiben wird, als auch durch die vorzüglichsten meiner Zöglinge in Berlin und Potsdam wiederholen. Dadurch bin ich mehr als überzeugt worden, daß dieses Werk nichts enthält, was nicht mit Leichtigkeit, rein und deutlich ausgeführt werden könnte, und was auf den ersten Blick unausführbar scheinen dürfte, wird für denjenigen leicht ausführbar sein, welcher sich anhaltende Mühe geben will und sich die Anwendung eines regelmäßigen Fingersatzes angelegen sein läßt."

Man sieht, Duport ging bei Ausarbeitung seines Unterrichtswerkes, welches bedingungsweise als Violoncellschule bezeichnet werden darf, mit der größten Sorgsamkeit zu Werke, um Klarheit in die bis dahin noch nicht völlig geordnete Fingertechnik zu bringen. Es darf behauptet werden, daß ihm dieser Vorsatz gelungen und somit sein Werk eine der Grundlagen für die moderne Violoncelltechnik geworden ist. Daher war es willkommen zu heißen, daß Duports Arbeit vor einigen Jahrzehnten eine Neuausgabe durch A. Lindner erfuhr. Zu bedauern bleibt dabei nur, daß der Originaltext nicht überall ganz getreu beibehalten und stellenweise sogar unterdrückt worden ist. Der Herausgeber mußte ihn in seiner ursprünglichen Fassung reproduzieren und eventuell in Anmerkungen seine abweichende Meinung aussprechen.

Mehr direkten Wert für unsere Gegenwart als das eben erwähnte Werk Duports haben seine 21 Exercices, welche manches Beachtens- und Lernenswerte enthalten.

Duport hinterließ einen Sohn, welcher längere Zeit als Violoncellist dem Orchester zu Lyon angehörte, dann aber in Paris eine Klavierfabrik eröffnete. Das von seinem Vater ererbte prachtvolle Stradivari-Cello veräußerte er für 25000 Franks an den Violoncellvirtuosen Franchomme.

Unter L. Duports Schülern ist Frédéric Rousseau, geb. den

11. Januar 1755 in Versailles, namhaft zu machen. Derselbe wurde im Jahre 1787 Mitglied des Pariser Opernorchesters. 1812 trat er von dieser Stellung zurück und errichtete in seiner Vaterstadt eine Musikschule. Für das Pariser Musikleben hatte er im besonderen dadurch Bedeutung, daß er zu den Begründern des ehedem sehr beliebten Konzertinstitutes der „rue de Cléry" gehörte. Von seinen Kompositionen ließ er 6 „Duos concertants" (Op. 3 und 4), sowie 1 „Potpourri" für 2 Violoncelle drucken.

Im Anschluß an Berteau die chronologische Folge wieder aufnehmend, haben wir zunächst den Cellisten Charles Henri Blainville zu nennen, welcher 1711 in einem nahe bei Tours gelegenen Dorfe geboren wurde und 1769 zu Paris verstarb. Die näheren Umstände seines Lebenslaufes sind unbekannt. Nur so viel weiß man, daß er die Protektion der Marquise de Villeroy genoß, welche von ihm Musikunterricht erhielt, und daß er wahrscheinlich durch den Einfluß dieser Dame zu der Stellung eines angesehenen „maître de musique" in Paris gelangte. Blainville veröffentlichte mehrere theoretische Schriften und einige Kompositionen, darunter ein paar Symphonien, doch nichts für sein Instrument.

Der zwischen 1720 und 1730 geborene Cellist Rochez wird als Schüler Cervettos und Abacos[1] bezeichnet. In jüngeren Jahren bereiste er Italien und wurde darauf Orchestermitglied der Komischen Oper zu Paris, von der er 1749 zum Orchester der Großen Oper überging. Im Jahre 1763 erhielt er die Anstellung als Königlicher Kammermusiker. Er starb 1800, nachdem er ein Jahr zuvor in Ruhestand getreten war. Rochez ist der Verfasser eines Artikels über das Violoncell, welcher in La Bordés „Essai sur la musique ancienne et moderne" (Paris, 1780) zum Abdruck kam.

Über den Violoncellisten Edouard findet sich bei Gerber nur folgende Notiz: „ein um 1737 zu Paris lebender Violoncellist, war ein außerordentlicher Künstler auf seinem Instrument, der von Telemann (Ehrenpforte 367) sehr gelobet wird".

Ein Sonderling unter den französischen Violoncellisten scheint Claude Domergue, geb. 1734 zu Beaucaire, gewesen zu sein, da er niemals seinen Heimatort verließ. Für seine ungewöhnliche Leistungsfähigkeit spricht der Umstand, daß Duport sich auf einer Reise nach

[1] S. dieselben S. 58 und 61 d. Bl.

dem Süden Frankreichs nur deshalb in Beaucaire aufhielt, um Domergues Bekanntschaft zu machen. Derselbe hatte das Unglück, 1794 in den Revolutionswirren mit 30 seiner Mitbürger zu Nimes auf dem Schafott zu enden.

Dem Pariser Opernorchester gehörte von 1752—1767 der Violoncellist François Joseph Giraud an. Außerdem war er Königlicher Kammermusiker. Für sein Instrument schrieb er ein Heft Sonaten. Im übrigen beschäftigte er sich mit Vokalkompositionen, auch für die Bühne.

Der demnächst zu erwähnende, bereits genannte Jean Balthasar Tricklir, wohl von deutscher Abkunft, geb. um 1745 in Dijon, verlebte nur seine Jugendzeit in Frankreich. Von seinen Eltern für den geistlichen Stand bestimmt, besuchte er das Seminar seiner Geburtsstadt. In seinen Freistunden beschäftigte er sich fleißig mit dem Cellospiel. Die Liebhaberei nahm in dem Grade zu, als seine Fertigkeit wuchs, und im 15. Lebensjahre faßte er den definitiven Entschluß, sich ganz der Kunst zu widmen. Tricklir ging zu diesem Zweck nach Mannheim, wo er mehrere Jahre verweilte und im eifrigen Studium unter Leitung bewährter Kräfte den Meistergrad erreichte. Nachdem er zu wiederholten Malen in Italien gewesen war, wurde er im März des Jahres 1783 als Mitglied in die Dresdener Hofkapelle aufgenommen, der er bis zu seinem am 29. November 1813 erfolgten Tode als ein geschätzter Künstler angehörte. Vor der Dresdener Anstellung bildete er mit Schick, Benda und Hofmann ein Quartett, welches auch reiste. Es war dies wohl eine der ersten derartigen Vereinigungen. Seine durch den Druck veröffentlichten Kompositionen bestehen in 7 Konzerten und 6 Sonaten für Violoncell. Es mag noch erwähnt werden, daß Tricklir glaubte, ein von ihm als „Microcosme musical" bezeichnetes Mittel entdeckt zu haben, um Saiteninstrumente stets in gleichmäßig reiner Stimmung zu erhalten. Doch war eine Täuschung damit verbunden, und so verschwand denn diese imaginäre Erfindung rasch wieder vom Schauplatze.

Ein bemerkenswerter Schüler Tricklirs war Dominique Bideau oder Bidaux, wie er sich auf seiner Violoncellschule genannt hat. Er gehörte dem Orchester des „Théâtre italien" zu Paris an. Später soll er erster Violoncellist am Dresdener Hoftheater gewesen sein (um 1809). Seine auf das Violoncell bezüglichen Kompositionen

sind: „Six duos pour violon et violoncelle", Op. 1 und 2 (Paris 1796), „Trois grands divertissements concertants pour violon et violoncelle", „Un air écossais varié avec quatuor", „Deux duos faciles pour deux violoncelles" und einige andere Sätze ähnlicher Art. Der Titel seiner Violoncellschule lautet: „Grande et nouvelle méthode raisonnée pour le Violoncelle, composée par Dominique Bidaux. Paris 1802."

Eine Violoncellschule gab auch Bidaux' Zeitgenosse, Pierre François Olivier Aubert, geb. 1763 in Amiens, heraus[1]. Den ersten Musikunterricht empfing er in der „maîtrise" seiner Vaterstadt, doch das Cellospiel erlernte er auf eigene Hand ohne jede fremde Beihilfe. Nach seiner Ankunft in Paris fand er Stellung im Orchester der „Opéra comique", welchem er 25 Jahre hindurch angehörte. Seine Celloschule war, wie Fétis bemerkt, das erste gute Lehrbuch, welches auf die unzulänglichen Vorarbeiten Cupis' und Tillières folgte.

Aubert schrieb für sein Instrument 12 Duos in 4 Heften als Op. 3, 5, 6 und 7, ferner Etüden nebst 3 Sonaten (Op. 8), und endlich noch 8 Hefte Sonaten.

Ein zweiter Violoncellist desselben Namens, der gewöhnlich Auberti genannt wurde, wirkte im Orchester der Pariser „Comédie italienne" mit. Er starb im Jahre 1805. Von seinen Kompositionen erschienen 6 Solos für Violoncell (Op. 1) und 6 Duos für 2 Violoncelle.

Mitglied des Pariser Opernorchesters war um die Mitte des 18. Jahrhunderts der Cellist F. Cardon. Er bildete seinen 1751 geborenen Neffen Pierre Cardon aus, welcher gleichzeitig unter Richter den Gesang studierte. Der letztere scheint seine Hauptbeschäftigung gebildet zu haben, da er um 1788 als Königl. Kapellsänger fungierte und Gesangunterricht erteilte. Doch war er auch als Lehrer des Cellospiels tätig. Er lebte noch 1811.

Als tüchtiger Violoncellist wird Esprit Aimon, geb. 1754 zu Lisle (Vaucluse) bezeichnet. Er leitete eine Zeitlang die Musik des dänischen Ministers Graf Ranzau; dann ließ er sich in Marseille nieder. Im Jahre 1828 starb er zu Paris.

[1] Fétis sagt, Aubert habe „deux méthodes de violoncelle" veröffentlicht, spricht aber gleich darauf von einem „livre élémentaire" desselben Autors, so daß man wohl annehmen darf, die erstere Angabe beruhe auf einem Versehen.

Der am 14. März 1753 in Abbeville geborene Cellist Pierre François Levasseur sollte Geistlicher werden und erhielt eine darauf bezügliche vorbereitende Bildung. Er entschied sich aber im 18. Lebensjahre für die Kunst. Ein gewisser Belleval leitete drei Monate lang seine Übungen auf dem Violoncell. Dieser Unterricht mochte ihn aber nicht befriedigt haben, denn er zog es vor, sein eigener Lehrmeister zu sein. Als er um 1782 nach Paris kam, erhielt er noch einige Stunden von Duport dem jüngeren[1], dessen Tonbildung und Spielweise er sich aneignete. Im Jahre 1789 ließ er sich im Concert spirituel mit Solostücken seines Lehrers hören, und weiterhin produzierte er sich auch in den Konzerten des „Théâtre Feydeau". Von 1785—1815 war er Mitglied des Opernorchesters. Bald nach seinem Rücktritt aus demselben rief ihn der Tod ab. An Kompositionen veröffentlichte er 12 Duette für 2 Violoncelle in 2 Heften.

Es gab noch einen, etwa um zehn Jahre jüngeren, von anderer Familie abstammenden Cellisten Levasseur, mit den Vornamen Jean Henri. Dieser scheint bedeutender gewesen zu sein, als sein vorgenannter Namensvetter. Er wurde gegen 1765 in Paris geboren und war Zögling des Cupis, gehörte also mittelbar zur Schule Berteaus. Nachdem er seinen Kursus bei dem genannten Künstler durchgemacht, genoß er noch einige Zeit den Unterricht Duport des jüngeren. Dann wurde er (1789) in das Pariser Opernorchester aufgenommen, welchem er bis 1823, dem Jahre seines Todes, als erster Violoncellist angehörte. Dabei war er lange Zeit als Lehrer am Konservatorium tätig. Auch bei der Hofmusik Napoleons, und von 1814 ab in der Königl. Kapelle, hatte er einen Platz inne. Welche Schätzung er in Paris genoß, geht daraus hervor, daß er in erster Linie zur Mitarbeiterschaft an der unter Oberleitung Baillots verfaßten Violoncellschule für das Konservatorium berufen wurde. An eigenen Kompositionen für sein Instrument ließ er nur 1 Heft Sonaten mit Baß, 2 Hefte Duetten und 1 Heft „Exercices" drucken.

Levasseurs hervorragendste Schüler waren Lamare und Norblin.

Jaques Michel Hurel de Lamare, geb. am 1. Mai 1772

[1] Fétis sagt, vom älteren Duport. Dies ist aber unmöglich, da derselbe schon 1773 nach Berlin gegangen war, von wo er sich nicht wieder entfernte.

zu Paris, gest. am 27. März 1823 in der Stadt Caen, bei welcher er ein Landhaus besaß, war der Sohn unbemittelter Leute und genoß seine wissenschaftliche sowie seine künstlerische Ausbildung gemeinsam mit den Pagen der Königl. Musik. In seinem fünfzehnten Lebensjahre begann er unter Leitung des jüngeren Duport das Violoncellspiel, für welches ihm ein außerordentliches Talent angeboren war. Noch vor Beendigung des siebzehnten Jahres kehrte er aus dem Institut der Pagen zu seinen Eltern zurück. 1794 fand er Anstellung im Orchester des Théâtre Feydeau. Die damals berühmten Konzerte dieser Kunstanstalt gaben ihm erwünschte Gelegenheit, sich als Solist bekanntzumachen. Seine ausgezeichneten Leistungen verschafften ihm bald den Ruf des ersten französischen Violoncellisten seiner Zeit. Um so erklärlicher ist es, daß die Direktion des Pariser Konservatoriums sich beeilte, ihn als Lehrer für dasselbe zu gewinnen. Aber es verlangte ihn hinaus in die Welt, und so begab er sich zu Anfang des Jahres 1801 nach Deutschland. In Berlin trat er in nähere Beziehung zum Prinzen Louis Ferdinand, mit dem er viel musizierte, und der ihn dadurch auszeichnete, daß er ihm zum Andenken einen Ring unter der Bedingung verehrte, dagegen denjenigen einzutauschen, welchen Lamare trug.

Von Deutschland begab sich Lamare nach Rußland. Dort lebte er bis 1808 abwechselnd in Petersburg und Moskau. Während dieser Zeit war er nicht allein als Solist am kaiserl. Hofe, sondern auch als Konzertgeber tätig. Auf der Rückreise nach Frankreich nahm er seinen Weg durch Polen und Österreich. Im April 1809 traf er wieder in Paris ein, und bald darauf veranstaltete er ein Konzert im Odeon, ohne indessen seine Zuhörerschaft zu erwärmen, was ihn bestimmte, nicht mehr öffentlich zu spielen. Nur in Privatkreisen, in denen man seinen Vorträgen alle Bewunderung zollte, ließ er sich noch hören. Im Ensemble- und namentlich im Quartettspiel soll er Vorzügliches geleistet haben. 1815 verheiratete er sich mit einer vermögenden Dame. Seit dieser Zeit trieb er die Kunst nur noch zu seinem Vergnügen. Am 27. März 1823 unterlag er einem Kehlkopfleiden.

Lamare hat für sein Instrument nichts geschrieben: es fehlte ihm an jeder Gestaltungsgabe. Die unter seinem Namen in Paris veröffentlichten Kompositionen, bestehend in 4 Violoncellkonzerten, in Duos und einem „air varié" für Violoncell, rühren nachweis-

lich von dem Opernkomponisten Auber her, welcher mit Lamare intim befreundet war. Von den Konzerten ist dasjenige in A moll das beste.

Louis Pierre Martin Norblin war der Sohn des seinerzeit geschätzten französischen Malers Norblin de la Gourdaine, der 1772 Warschau zu seinem bleibenden Wohnsitz wählte, und sich dort mit einer Polin verheiratete. Dieser Ehe entsproß der am 2. Dezember 1781 geborene Künstler, von dem hier die Rede ist. 1798 ging er nach Paris zum Besuch des Konservatoriums, auf welchem er zunächst Baudiots und dann Levasseurs Schüler wurde. Im Jahre XI der französisch-republikanischen Zeitrechnung, also 1803, erhielt er bei der Konkurrenz von dem Direktorium der genannten Anstalt für seine Leistungen im Solospiel den ersten Preis. Sechs Jahre später (1809) wurde er im Orchester des „Théâtre italien" angestellt, und weiterhin erhielt er die Berufung ins Orchester der Großen Oper als Solo-Violoncellist. In dieser Stellung blieb er bis 1841. Daneben unterrichtete er vom 1. Januar 1826 als Nachfolger seines Lehrers Levasseur am Konservatorium. Am 5. Juni 1846 gab er auch diese Tätigkeit auf, um sich ins Privatleben zurückzuziehen. Sein Tod erfolgte am 14. Juli 1854 auf dem Schlosse Connautre im Marne-Departement.

Norblin wurde nicht nur als Solist, sondern auch als feiner, geschmackvoller Quartettspieler hochgeschätzt. Lange Jahre vertrat er das Violoncell in dem Baillotschen Streichquartett. Ein besonderes Verdienst erwarb er sich um das Pariser Musikleben als Mitbegründer der durch Habeneck 1828 ins Leben gerufenen Konservatoriums-Konzerte.

Sein Sohn und Schüler Emile, geb. am 2. April 1821, war ein tüchtiger, vom Konservatorium preisgekrönter Violoncellist. Doch widmete er sich mehr dem Lehrberuf als dem Solospiel.

Der bereits (S. 99) erwähnte Schüler von Cupis, Jean Baptiste Bréval, geb. 1756 im Departement Aisne, entwickelte sich so schnell, daß er schon frühzeitig mit glänzendem Erfolg im „Concert spirituel" auftreten konnte. Er war von 1781 bis 1806 Mitglied des Pariser Opernorchesters. 1796 erfolgte seine Ernennung zum Lehrer des Violoncellspiels am Konservatorium. Von der letzteren Tätigkeit wurde er indessen 1802 wieder entbunden, da die Zahl der Schüler am genannten Institut nicht groß genug war, um

ihn zu beschäftigen. Gegen Ende seines Lebens zog sich Bréval nach Chamouille, einem Dorfe in der Nähe von Laon, zurück. Dort starb er kurz vor Schluß des Jahres 1825.

Bréval veröffentlichte an Violoncellkompositionen 7 Konzerte, 5 Hefte Duette, 3 Hefte Sonaten mit Baß und 12 Hefte „airs variés“. Außerdem schrieb er ein paar Konzertanten, Quartette, Trios und eine Schule unter dem Titel: „Méthode raisonnée de Violoncelle“, welche 1804 in Paris erschien. Seine Cellosätze waren ehedem vielbegehrt, sind aber längst verschollen. Als Spieler besaß Bréval eine vollendete Technik, doch mangelte seinen Vorträgen Schwung und Energie.

In ähnlicher Weise lauten die Urteile über den Schüler des älteren Janson, Charles Nicolas Baudiot, welcher am 29. März 1773 in Nancy geboren wurde und am 26. September 1849 zu Paris starb. Fétis, der ihn selbst hörte, sagt, daß seine Vortragsweise bei großer Sauberkeit und Reinheit der Intonation kalt und ohne Verve gewesen sei. Es scheint, daß er ein ausgezeichnetes pädagogisches Talent besaß, denn er wurde 1802 der Nachfolger seines Lehrmeisters am Konservatorium und wirkte als solcher bis zum Jahre 1822, in welchem er sich pensionieren ließ. 1806 wurde er erster Violoncellist der Königl. Kapelle. Neben seiner künstlerischen Tätigkeit versah er ein Amt im Finanzministerium.

Diesem Manne widerfuhr das Unglück, in einem 1807 von der berühmten Catalani gegebenen Konzert, in welchem er mitwirkte, ausgelacht zu werden. Die Veranlassung dazu war äußerst harmloser Natur. In besagtem Konzert wurde eine Haydnsche Symphonie gespielt, und unmittelbar nach derselben sollte Baudiot sein Solo vortragen. Es war eine „Phantasie“ über das Andante der soeben zu Gehör gebrachten Symphonie des deutschen Meisters, von deren Aufführung der Cellist keine Ahnung hatte, da er den Saal erst betrat, als die Reihe an ihn kam. Kaum hatte Baudiot das Haydnsche Thema begonnen, so brach das Publikum, welches vermeinte, er wolle sich einen Spaß machen, in große Heiterkeit aus. Der Künstler, welcher sich das Benehmen seiner Zuhörer nicht zu erklären wußte, weil ihm der Zusammenhang der Dinge unbekannt war, geriet in Aufregung und spielte falsch, worauf das Gelächter sich in gesteigertem Maße wiederholte. Außer sich und einer Ohnmacht nahe verließ er, von einem Kunstgenossen unterstützt, das Podium.

Baudiot schrieb für das Violoncell 2 Konzerte und 2 Konzertinos, sowie eine größere Anzahl anderer Kompositionen, bestehend in Duetten, Potpourris, Phantasien, Nocturnos, Sonaten mit Baßbegleitung, und transkribierte außerdem Lafontsche und Bériotsche Violinsätze. Auch eine Schule verfaßte er für sein Instrument, und bei der unter Baillots Oberaufsicht und Levasseurs Mitwirkung erfolgten Ausarbeitung einer Violoncellschule zum Gebrauch im Konservatorium war er gleichfalls beteiligt.

Von Baudiots Schülern ist Scipion Rousselot, geb. zu Beginn des 19. Jahrhunderts, anzuführen. Während seines Besuches des Konservatoriums erhielt er zugleich den Kompositionsunterricht von Reicha. Nach Vollendung seiner Studien wurde ihm (1823) der erste Preis zuerkannt. Rousselot wandte sich später nach England. Außer verschiedenen Kammermusikwerken und einer Symphonie erschienen von ihm drei Sonatinen, einige Variationenhefte und ein „Morceau de Salon" für Violoncell.

Ein Mitschüler Baudiots bei Janson dem älteren war Pierre Louis Hus-Deforges, der Enkel des Violinvirtuosen Giornovicchi. Hus-Deforges wurde am 14. März 1773 zu Toulon geboren, wo seine Mutter, eine Tochter von Giornovicchi, der schauspielerischen Tätigkeit oblag. Im Alter von acht Jahren übergaben ihn seine Eltern dem Knabensängerchor der Kathedrale von La Rochelle. Da er sich in seinen Mußestunden mit Trompetenblasen befaßt hatte, so nahm er 1792 beim 14. Regiment der berittenen Jäger als Trompeter Dienste, um die Feldzüge der Revolutionsarmee mitzumachen. Vier Jahre später verlor er durch einen Flintenschuß einen Finger der rechten Hand, infolgedessen er als Invalide entlassen wurde. Er versuchte nun, da er sich während seines Aufenthaltes in La Rochelle auch auf dem Violoncell einige Fertigkeit angeeignet hatte, sein Glück als Cellist. Es gelang ihm, im Theaterorchester zu Lyon angestellt zu werden. Nach Verlauf von sechs Monaten gab er aber diese Position auf und wählte Paris zu seinem Wohnort. Hier wurde er ins Konservatorium aufgenommen und den Zöglingen Jansons zugeteilt. Nach seiner Entlassung aus dem Konservatorium führte Hus-Deforges, wie sein Großvater Giornovicchi, ein unstetes, wechselreiches Leben. Im Jahre 1800 ging er als Orchesterchef mit einer französischen Operntruppe nach Petersburg, kehrte 1810 von dort zurück, machte Konzertreisen in Frankreich, kam 1817 wieder

nach Paris und übernahm die Funktionen des ersten Cellisten am Theater der „Porte Saint Martin“, ging dann 1820 nach Metz, um dort eine Musikschule zu gründen, machte aufs neue Reisen und wurde 1828 Orchesterchef am „Théâtre du Gymnase“. Doch schon nach Jahresfrist forderte er seine Entlassung. Dasselbe wiederholte sich, als er 1831 zum Amt des Orchesterdirigenten am Theater des Palais royal gelangt war. Das Ende seiner verfehlten Laufbahn erlebte er in dem kleinen, bei Blois belegenen Orte Pont le Voy als Lehrer der dortigen Musikschule. Er starb daselbst am 20. Januar 1838 (oder 1836).

Hus-Deforges war ein geschickter, verständiger Violoncellist, doch gehörte er nicht zu den hervorragenden ausübenden Talenten seiner Zeit. Bei kleiner Tongebung fehlte seinen Leistungen, wie Fétis bemerkt, Schwung und Glanz. Seine ehedem nicht unbeliebt gewesenen Violoncellkompositionen bestehen in 4 Konzerten, 9 variierten Themen, betitelt „Soirées musicales“, in 4 Heften Duetten, und 2 Heften Sonaten mit Baß. Überdies schrieb er eine Violoncellschule.

Bei weitem größere Wichtigkeit für die Kunst des Violoncellspiels gewann der Schüler Duports des jüngeren, Nicolas Joseph Platel, welcher im Jahre 1777 zu Versailles geboren wurde und seinen ersten musikalischen Unterricht im Institut der Königl. Pagen erhielt. Auf das Violoncellspiel war es dabei nicht abgesehen. Doch stellte sich etwa im zehnten Lebensjahre des Knaben mit Entschiedenheit die Neigung dazu heraus. Louis Duport, der die guten Anlagen desselben erkannte, widmete sich mit besonderem Eifer seiner Ausbildung. Diese Beziehung löste sich aber, als Duport Ende 1789 Frankreich verließ, um in Berlin ein Unterkommen zu suchen. Von da ab blieb Platel längere Zeit auf sich selbst angewiesen. Im Jahre 1793 trat er jedoch in nähere Beziehung zu Lamare, der ihn auf jede Weise zu fördern suchte. 1796 wurde Platel Orchestermitglied des Theaters Feydeau. Durch ein Liebesverhältnis zu einer Schauspielerin desselben Kunstinstituts, welche zu Ende 1797 nach Lyon ging, wurde er dieser Stellung entzogen. Als er 1801 nach Paris zurückkehrte, trat er mehrfach mit großem Erfolg in Konzerten auf. Er galt damals als der beste Pariser Violoncellist, wobei ihm allerdings zustatten kam, daß Duport und Lamare sich im Ausland befanden.

Platel hätte nun sein Glück in der französischen Hauptstadt machen können. Indessen bei der Sorglosigkeit seines Naturells, und unpraktisch, wie er war, wußte er die Verhältnisse nicht zu seinem Vorteil auszubeuten. 1805 verließ er Paris abermals, um Kunstreisen zu unternehmen. Aber schon in Quimper, wo er die Bekanntschaft eines cellospielenden Dilettanten machte, blieb er volle zwei Jahre. Dann kam er endlich zu dem Entschluß, wieder den Wanderstab zu ergreifen. Nachdem er in Brest und Nantes mit bestem Erfolg konzertiert hatte, zog er gen Norden, in der Absicht, Holland und von dort aus Deutschland zu besuchen. Dieser Plan kam jedoch nicht zur Ausführung: Platel setzte sich auf dem Wege nach ersterem Lande in Gent fest, blieb dort, von Unterricht lebend, mehrere Jahre und wandte sich 1813 nach Antwerpen. Dort war zur selben Zeit eine Operntruppe, bei welcher er als erster Violoncellist engagiert wurde. Sechs Jahre später übernahm er dieselbe Funktion am Brüsseler Theater. Diese Wendung war für Platels Geschick entscheidend. Der Prinz von Chimay gewann ihn für die 1831 ins Leben gerufene Königliche Musikschule der belgischen Residenz als Lehrer des Violoncellspiels. Durch Übernahme dieses Amtes, welchem er sich bis zu seinem am 25. August 1835 erfolgten Tode widmete, wurde er Begründer der belgischen Schule des Violoncellspiels, aus welcher unter seiner Leitung Künstler wie Batta, Demunck und Servais hervorgingen.

Platels Kompositionen bestehen in 5 Konzerten, von denen das letzte „le Quart d'heure" betitelt ist, sowie in 3 Heften Sonaten mit Baßbegleitung und 8 „airs variés", ferner in „Caprices ou préludes" und 6 Romanzen mit Klavierbegleitung. Außerdem schrieb er 6 Duos für Violoncell und Violine und 3 Terzette für Violine, Viola und Violoncell.

Es sind hier noch drei französische Cellisten der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts anzureihen, deren Lehrer man nicht kennt, nämlich Chrétien, Haillot und Raoul.

Gilles Louis Chrétien, geb. um 1754 zu Versailles, gest. am 4. März 1811 zu Paris, fand im Alter von etwa 22 Jahren Anstellung als Königl. Kapellmusiker. Er besaß große Fertigkeit und einen guten Ton, spielte indessen ausdruckslos. Durch die Revolution verlor er seine Stelle, wurde jedoch 1807 dafür durch Aufnahme in die Kaiserl. Kapelle entschädigt. Als Komponist betätigte

er sich allem Anschein nach nicht, wohl aber als Musikschriftsteller, doch ohne sonderlichen Erfolg. (Titel seiner Werke b. Fétis u. Eitner.)

Haillot gehörte um 1780 dem Orchester der „Comédie italienne" an und beschäftigte sich auch mit Privatunterricht. Durch Arrangements aus Opern in Form von Duetten sorgte er für die Bedürfnisse der cellospielenden Liebhaber.

Jean Marie Raoul endlich, ein enthusiastischer Kunstfreund, der neben seiner amtlichen Tätigkeit als Kronanwalt und später als Rechtsanwalt beim Pariser Kassationshofe mit Eifer das Violoncell kultivierte, auf welchem er sich auszeichnete, ist an dieser Stelle als Verfasser einer Violoncellschule zu erwähnen. Sie erschien unter dem Titel: „Méthode de violoncelle, contenant une nouvelle exposition des principes de cet instrument etc." Raoul schrieb auch Sonaten und „airs variés" für sein Lieblingsinstrument. Seine von dem bekannten Pariser Geigenbauer Vuillaume unterstützten Bemühungen, die Gambe wieder in die Musikpraxis einzuführen, waren vergeblich. Raoul wurde 1766 zu Paris geboren und starb dort 1837.

Wenn man den Entwickelungsgang des Violoncellspiels von seinen Anfängen bis zum Schluß des 18. Jahrhunderts im ganzen und großen überschaut, so ergeben sich folgende Tatsachen:

Das Violoncellspiel wurde, wie wir sahen, in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, und zwar vorab von den Italienern aufgenommen. Zunächst benutzte man es nur als Orchesterinstrument und zur akkordischen Begleitung des rezitativischen Gesanges an Stelle der Gambe. Doch gab es in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts auch schon einige italienische Künstler, wie Gabrielli, Ariosti und Bononcini, welche bestrebt waren, das Violoncell zum Soloinstrument zu erheben. Dann trat Franciscello auf, welcher mit ungewöhnlichem Erfolg in derselben Richtung tätig war. Durch die drei letzten der genannten Männer wurde das Violoncellspiel im Sinne einer künstlerischen Handhabung der deutschen Nation vermittelt, während für Frankreich in der nämlichen Beziehung Giov. Battista Struck (Stuck), genannt Baptistin, von Bedeutung wurde. In diesen beiden Ländern fand der neue Kunstzweig durch heimische Kräfte bald eifrige Förderung. Die Deutschen ver-

fuhren dabei mehr empirisch, die Franzosen mehr methodisch, infolgedessen sie anfänglich, wie nicht zu verkennen ist, einen gewissen Vorsprung gewannen. Sehr bezeichnend dafür ist es, daß sie bemüht waren, durch Schul- und Lehrwerke die Technik des Violoncellspiels systematisch zu ordnen und festzustellen. Corrette ging hierin mit seiner 1741 veröffentlichen Violoncellschule voran, welcher im Laufe der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die gleichartigen Werke von Tillière, Cupis, und Müntzberger[1] folgten. In Italien und Deutschland wurden, soweit man zu sehen vermag, erst vereinzelte Versuche zu Lehrbüchern für das Violoncell gemacht[2], nachdem Corrette und Tillière ihre Schulen schon längst veröffentlicht hatten. Trotz der rühmlichen Anstrengungen aber, welche man namentlich in Frankreich machte, um sichere und sachgemäße Grundlagen für die Technik des Cellospiels zu gewinnen, ging es doch nur sehr langsam damit vorwärts. Ein wesentliches Hemmnis bildete der Umstand, daß man sich teilweise die Applikatur des Violinspiels, welches damals schon zu hoher Ausbildung gelangt war, zum Vorbild genommen hatte, ohne dabei die so bedeutenden Dimensionsunterschiede der Griffbrette beider Instrumente zu berücksichtigen. Aber nicht allein die Fingersätze in der diatonischen und chromatischen Tonleiter, sondern auch das Prinzip der sogenannten Lagen oder Positionen hatte man von der Violine auf das Violoncell übertragen. In ersterer Beziehung wurden schon die nötigen Hinweise bei Besprechung der Correttetschen Schule gegeben. Bezüglich des letzteren Punktes ist zu bemerken, daß man für den unteren Teil des Griffbrettes nach Analogie der Geigentechnik vier verschiedene Lagen annahm. Dieser Lagentheorie, welche sich bis auf die Gegenwart vererbt hat und in einem Teil der älteren sowie der neueren Violoncellschulen[3] abgehandelt ist, dürfte, streng genommen, keine eigent-

[1] Tillières Violoncellschule erschien 1764, und die Schulen von Cupis und Müntzberger kamen allem Anschein nach noch vor 1800 heraus.

[2] S. S. 62 und 78 d. Bl.

[3] Hier nur ein paar Beispiele. Alexander nimmt in seiner 1801 erschienenen Celloschule ganz willkürlich eine „gewöhnliche“, eine „halbe“ und eine „ganze“, sowie eine „vermischte“ Applikatur an, und Fr. Kummer teilt das Griffbrett in „ganze“ und „halbe“ Lagen ein. Müntzberger sagt in seiner wahrscheinlich gegen 1800 erschienenen Celloschule geradezu, er wünsche, daß man sich daran gewöhnen möge, wie auf der Violine, dem Schüler zuzurufen: nimm diese oder jene Posi-

liche Berechtigung zuzuerkennen sein. Für die Violine hat sie insofern einen Sinn, als auf ihr die Möglichkeit gegeben ist, in allen Regionen des Griffbrettes eine vollständige Skala auszuführen, ohne die Hand zu verrücken. Das Violoncell läßt dies indessen, mit Ausnahme der C dur-Tonleiter unter Benutzung der leeren Saiten, seiner weiten Mensur halber erst vom Daumenaufsatz ab zu. Gerade hier aber, wo eine Bezeichnung von Lagen oder Positionen anwendbar wäre, ist dieselbe nicht üblich. Offenbar liegt hierin etwas Inkonsequentes.

Eine eigene Bewandtnis hatte es mit der Fingertechnik beim Daumenaufsatz, wie wir schon aus Correttes Violoncellschule ersahen. Es blieb nämlich der kleine Finger prinzipiell von der Mitwirkung ausgeschlossen, sobald man sich des Daumenaufsatzes bediente, weil man glaubte, daß dieser Finger zu kurz sei. Diese Anschauung machte sich noch bis Ende des 18. Jahrhunderts vielfach geltend. In der vom belgischen Violoncellisten Müntzberger verfaßten Schule heißt es wörtlich: „Wenn man die vierte Lage überschritten hat, so spielt man mit drei Fingern." Später freilich, wo Müntzberger vom Daumenaufsatz spricht, schränkt er diese Regel etwas ein, indem er bemerkt: „Viele Spieler (professeurs) gebrauchen beim Daumenaufsatz nicht den kleinen Finger. Ich bin der Meinung, ihn nicht zu mißbrauchen (abuser), indessen derjenige, welcher von der Natur mit einem langen (kleinen) Finger ausgestattet ist, kann sich seiner in gewissen Fällen bedienen."

Ausnahmsweise also war Müntzberger schon für den Gebrauch des kleinen Fingers beim Spiel mit dem Daumenaufsatz. Man erkennt aber doch aus seinen Äußerungen, daß die Benutzung desselben zu Ende des 18. Jahrhunderts noch nicht allgemein üblich war. Dies geht auch unzweifelhaft aus der von Baillot, Levasseur, Catel und Baudiot verfaßten „Méthode de Violoncelle" hervor. In ihr findet sich folgende Bemerkung: „Der Gebrauch des kleinen Fingers bei verschiedenen Lagen des Daumenaufsatzes, war den alten Violoncelllehrern in Frankreich nicht bekannt. Er ist erst vor wenigen Jahren eingeführt worden, seitdem man seine Notwendigkeit gefühlt

tion. Hier ist also ein ganz bestimmter Hinweis auf die Geigenapplikatur gegeben. In anderen Celloschulen findet sich dagegen keinerlei Bezugnahme auf Lagen oder Positionen.

hat[1]." Da diese Violoncellschule 1804 durch Generalversammlungs-Beschluß des Pariser Konservatoriums für dasselbe als Unterrichtswerk akzeptiert wurde, so ergibt sich mit Evidenz, daß in Frankreich bis kurz vor Schluß des 18. Jahrhunderts der kleine Finger beim Daumenaufsatz noch mehrenteils unbenutzt blieb. Offenbar war die Ursache davon eine unrichtige Handhabung. Über die in Deutschland während der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in betreff des kleinen Fingers befolgte Praxis gibt Joh. Bapt. Baumgärtners S. 78 erwähntes Lehrwerk Aufschluß. In demselben wird der Daumenaufsatz, von Baumgärtner „Capo tasto" genannt, zwar gelehrt; doch nur mit Benutzung der ersten drei Finger der linken Hand, so daß für die die Oktaven und Dezimen lediglich der dritte Finger in Anwendung kommt. Die Applikatur beim Daumenaufsatz war also zu jener Zeit ganz dieselbe diesseits wie jenseits des Rheins.

Frankreichs Einfluß auf das deutsche Violoncellspiel in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts machte sich auch sonst noch geltend. Derselbe wurde hauptsächlich durch die Gebrüder Duport vermittelt. Die folgenden Abschnitte werden zeigen, in welcher Weise die weitere Ausbildung dieses Kunstzweiges vor sich ging.

---

[1] Baudiot, der erwähnte Mitarbeiter an der obengenannten Violoncellschule, sagt in seinem später separat herausgegebenen Schulwerk (s. S. 111 sowie unter „Violoncellschulen" im Anhang), der Gebrauch des kleinen Fingers beim Daumenaufsatze sei von Bernhard Romberg eingeführt worden.

Die
Kunst des Violoncellspiels
im 19. Jahrhundert.

IV. Italien.

Mit Boccherini war die wichtigste Epoche des italienischen Violoncellspiels zum Abschluß gekommen. Seine frühzeitige Entfernung aus dem Vaterlande verursachte dem letzteren einen um so empfindlicheren Verlust, als sich für ihn kein ebenbürtiger Ersatzmann zur weiteren Fortführung des sowohl in ausübender wie in produktiver Hinsicht von ihm Erreichten fand. Diese Aufgabe fiel in der Hauptsache den Deutschen, Franzosen und Belgiern zu, während Italien die im 18. Jahrhundert längere Zeit hindurch behauptete tonangebende Stellung in betreff des Violoncellspiels einbüßte. Es wiederholte sich mithin hier ganz dieselbe Erscheinung wie hinsichtlich des Violinspiels.

Schon gegen Ende des 18. Jahrhunderts geriet die Kunst, und zumal die instrumentale, in welcher die Italiener so Verdienstliches geleistet hatten, auf der apenninischen Halbinsel in Verfall, wenn sie auch noch immer einzelne bedeutende Erscheinungen, namentlich im Gebiete der Opernkomposition, hervorbrachte. Der musikalische Almanach für Deutschland von 1783 enthält die Korrespondenz eines ungenannten deutschen Künstlers, welcher Italien im Jahre 1782 bereiste. Darin heißt es: „Zu Neapel habe ich in dem Conservatorium[1] einen wahren Greuel gefunden. Caffaro ist mit Milico[2] noch hier, dessen Musik mir noch am meisten gefallen hat. Das übrige ist alles elende, schleppende, neuitalienische Theatermusik, auch sogar in Kirchen. — Zu Venedig glaubte ich recht viel zu finden; aber es ist dort nicht besser. Überhaupt ist die Ausübung

[1] Im 18. Jahrhundert bestanden in Neapel vier Konservatorien. Erst 1806 wurden dieselben zu einem einzigen Musikinstitut miteinander vereinigt.

[2] Caffaro, Opern- und Kirchenkomponist, war Direktor des Neapeler Konservatoriums della Pietà, Milico ein als Bühnensänger damals berühmter Kastrat.

in ganz Italien jetzt minder gut, als ehedem .... Was mich aber am meisten wundert, ist, daß jetzt außerordentlich wenig Liebhaberey für Musik in Italien herrscht. Es ist beynahe ein Wunder, Leute von Stande Musik lieben zu sehen. Es erregte daher großes Aufsehen, als wir in Rom Concerte gaben, die von lauter Liebhabern und Freunden besetzt waren. Instrumentalmusik liegt so darnieder, daß sie fast unter aller Kritik ist."

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts hatte sich hierin nichts geändert. Ludwig Spohr, welcher 1816 in Italien war, berichtet in seiner Selbstbiographie über die dortigen Musikzustände in ähnlicher Weise, wie der oben zitierte Anonymus, und ebenso um weniges später Felix Mendelssohn-Bartholdy[1].

Unter diesen Verhältnissen kann es nicht wundernehmen, wenn Italien demnächst keine so zahlreichen Repräsentanten des Violoncellspiels im höheren Sinne des Wortes aufzuweisen hatte wie bis dahin.

Als einer der ersten namhaften italienischen Cellisten des 19. Jahrhunderts ist Luigi Benzano zu erwähnen. Derselbe wurde gegen 1815 in Genua geboren und war Solocellist im Orchester des Theaters Carlo Felice, sowie Lehrer an dem Musikinstitut seiner Vaterstadt. Er starb am 27. Januar 1878. Als Tonsetzer widmete er sich der Gesangs- und Bühnenkomposition.

Eine ohne allen Vergleich bedeutendere Erscheinung als dieser Künstler und seine demnächst noch zu berücksichtigenden Landsleute ist Alfredo Piatti, geb. zu Bergamo am 8. Januar 1822 und nicht 1823, wie Fétis sagt. Sein Vater, gest. 27. Februar 1878, der ihn frühzeitig zur Musik anleitete, war auch nicht Sänger, sondern Violinspieler. Bald entschied der Knabe sich für das Violoncell, auf welchem ihm sein Großonkel Zanetti, der als Musiklehrer in Bergamo wirkte, den ersten Unterricht erteilte. Weiterhin wurde er nach Mailand zum Besuch des dortigen Konservatoriums geschickt. Hier leitete der brave Violoncellist Merighi seine weitere Ausbildung. Piatti besuchte die genannte Kunstanstalt bis zum September 1837, nachdem er vorher schon in einem Konzert derselben mit entschiedenem Erfolg aufgetreten war. Im April 1838 gab er ein eigenes Konzert

[1] S. meine Schrift „Die Violine und ihre Meister". Aufl. V, S. 403.

im Mailänder Theater della Scala, dessen Ertrag ihm die Möglichkeit gewährte, eine Kunstreise zu unternehmen. Bald darauf ließ er sich sehr beifällig in Venedig und Wien hören. In letzterer Stadt verweilte er einige Zeit; dann kehrte er nach Italien zurück und konzertierte in Mailand und Padua. 1843 kam er nach München und wirkte dort in einem Konzert Franz Liszts mit. Im folgenden Jahre produzierte er sich in Frankfurt a. M., Berlin, Breslau und Dresden, worauf er Paris besuchte. 1845 war er in Petersburg, wo seine Leistungen allgemeine Anerkennung fanden. Nach Mailand zurückgekehrt, wurde ihm 1846 das Lehramt an dem dortigen Konservatorium offeriert. Er ging indessen nicht auf diesen Antrag ein, sondern habilitierte sich noch in demselben Jahre in der englischen Hauptstadt, in der er, von Konzertreisen abgesehen, bis zu seinem am 20. Juli 1901 erfolgten Tode seinen Wohnsitz hatte.

Piatti gehörte zu den gefeiertsten musikalischen Größen Londons und zu den Künstlern allerersten Ranges der Gegenwart. Seine Leistungen zeichneten sich gleichmäßig durch schönen Ton, größte Sauberkeit, geschmackvollen Vortrag, sowie durch technisch vollendete Beherrschung aller Schwierigkeiten aus. Für sein Instrument schrieb er zwei Konzerte (Op. 24 und 26), ein Konzertino (Op. 18), eine „Fantasia romantica", Capriccios (Op. 22 und 25), eine „Sérénade italienne" (Op. 17), „Airs baskyrs" (Op. 8), sowie eine Reihe anderer Werke, bestehend in variierten Themen und verschiedenartigen Salonstücken. Ferner veranstaltete er von älteren Cellokompositionen, u. a. von sechs Sonaten Boccherinis, neue Ausgaben. Auch Lieder mit obligater Violoncellbegleitung wurden von ihm veröffentlicht.

Zwei andere Zöglinge des Mailänder Konservatoriums sind Guglielmo Quarenghi und Alessandro Pezze. Der erstere, geb. am 22. Oktober 1826 in Casalmaggiore, machte seine Studien während der Jahre 1839—1842. Nach erlangter Reife wurde er erster Violoncellist am Teatro della Scala in Mailand, und seit 1851 unterrichtete er auch an dem dortigen Konservatorium, welchem er seine Ausbildung verdankte. Im Februar 1879 trat er an die Stelle Boucherons als Domkapellmeister. Doch verwaltete er diesen Posten nur einige Jahre, da er am 3. oder 4. Februar 1882 starb. Unter seinen Kompositionen sind bemerkenswert: 6 Kapriccios, 1 „Chant élégiaque" mit Klavierbegleitung, 2 Romanzen, 1 Scherzo

„Un pensiero al lago“ und einige „Phantasien“ über Motive aus italienischen Opern.

Alessandro Pezze, geb. 1835 zu Mailand, erhielt von seinem Vater, einem geschickten Dilettanten, die erste musikalische Anleitung, worauf er vom Jahre 1846 ab das Konservatorium seiner Vaterstadt besuchte. Seine Violoncellstudien leitete Merighi. Nachdem er einige Zeit erster Cellist am Teatro della scala gewesen war, wurde er von dem englischen Impresario Lumley 1857 für das Londoner „Her Majestys Theatre“ in Heymarket engagiert. Demselben gehörte Pezze bis 1867 an, in welchem Jahre das Theater durch eine Feuersbrunst zerstört wurde. Weiterhin war der Künstler in den Orchestern der Philharmonischen Gesellschaft und im „Covent Gardens“ als erster Cellist tätig. Er lebte um 1890 noch in London. Weitere Nachrichten über ihn fehlen.

Aus dem Neapeler Konservatorium ging Gaetano Braga, geb. am 9. Juni 1829 zu Giulianuova in den Abruzzen, hervor. Ursprünglich war er für den geistlichen Stand bestimmt, doch trat die Neigung zur Musik so stark hervor, daß er von derselben nicht zurückgehalten werden konnte. Seine Eltern wünschten nun, daß er sich zum Sänger ausbilden sollte, indessen entschied er sich für das Violoncell, auf welchem Gaetano Ciaudelli seine Übungen leitete. Zugleich war er Kompositionsschüler Mercadantes. Im Jahre 1852 hatte er seine Studien auf dem Konservatorium beendet. Bald darauf unternahm er eine Kunstreise nach dem nördlichen Italien und von dort nach Wien, wo er mit Mayseder in Verbindung trat, dessen Streichquartett er kurze Zeit angehörte. 1855 begab er sich nach Paris. Hier war er als beliebter Solospieler vielfach tätig. Angeblich lebt er gegenwärtig in Florenz. Als Tonsetzer widmete sich Braga vorzugsweise der Bühnenkomposition. Fürs Violoncell schrieb er nur ein Konzert, sowie einige kleinere Stücke mit Klavierbegleitung und eine „Serenata“ für Gesang mit Cellobegleitung.

Über Jefte Sbolci kann nur mitgeteilt werden, daß er am 5. September 1833 geboren wurde, dreißig Jahre lang als Lehrer seines Instrumentes am Real Istituto musicale in Florenz tätig war und daselbst am 7. Dezember 1895 verstarb.

Der italienische Violoncellist Asioli, unbekannten Vornamens, war als erster Vertreter seines Instrumentes am italienischen Theater

in Rio Janeiro angestellt und starb gegen Ende des Jahres 1891 am gelben Fieber.

Weitere bemerkenswerte italienische Violoncellisten der Gegenwart waren, resp. sind: Ronchini und G. Magrini in Mailand, Pini in Venedig, Serato in Bologna, Toscanini in Parma, Castagnoli in Florenz, Furino in Rom (veröffentlichte eine „Metodo di Violoncello“), Centola in Neapel, Montecchi (lebte um 1890 zu Rennes in der Bretagne als Musiklehrer), Madonia in Neapel, Mariotti in Paris und Mattioli in Cincinnati[1].

V. Deutschland.

Das deutsche Violoncellspiels hatte während der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts infolge des Bedarfs an zahlreichen künstlerischen Kräften für die vielen Hofhaltungen, sowie für die Orchester der größeren Städte, ungemeine Verbreitung gefunden. Unter den im zweiten Abschnitt d. Bl. erwähnten Cellisten waren auch schon einzelne besonders hervorragende Persönlichkeiten zu verzeichnen. Indessen erst durch Bernhard Romberg erhielt der Kunstzweig, welchem die gegenwärtige Darstellung gewidmet ist, einen wahrhaft bedeutenden und nachhaltigen Aufschwung. Dieser Künstler gewann für das deutsche Violoncellspiel eine ähnliche Bedeutung wie Ludwig Spohr für das deutsche Violinspiel, nur mit dem Unterschied, daß der letztere Meister dem ersteren als Tonsetzer weit überlegen war. Während gewisse Violinkompositionen Spohrs — anderer seiner Werke nicht zu gedenken — vermöge ihres musikalischen Gehaltes noch immer ab und zu die Konzertprogramme zieren und voraussichtlich auch in Zukunft zieren werden, sind die Rombergschen Cellosätze von denselben bereits seit längerer Zeit vollständig verschwunden. Doch haben sie sich in pädagogischer Hinsicht bis auf den heutigen Tag als wertvoll erwiesen. In betreff desjenigen, was Romberg für die technische Aus- und Durchbildung, sowie für eine edle Behandlung seines Instrumentes geleistet hat, darf er der Begründer des spezifisch deutschen Violoncellspiels genannt werden.

[1] Trotz aller Bemühungen ist es mir nicht gelungen, Näheres über die obigen Violoncellisten zu erfahren.

Zur Orientierung darüber sind seine Konzerte und Konzertstücke indessen mehr geeignet als seine Violoncellschule, welche keineswegs zu den besten derartigen Unterrichtswerken gehört und den Beweis liefert, daß man ein ausgezeichneter Lehrer sein kann — und dies war Romberg jedenfalls —, ohne doch die Fähigkeit zur Abfassung eines allseitig befriedigenden Lehrbuches zu besitzen. Die Notenbeispiele und Musikstücke in Rombergs Violoncellschule sind zwar vortrefflich, aber einzelne der von ihm ausgesprochenen Maximen erscheinen absonderlich, wie er denn auch zuviel auf Nebensächliches eingeht, anstatt die wesentlichen Prinzipien mit der nötigen Schärfe und Bestimmtheit hervorzuheben.

Bemerkenswert ist es, daß Romberg für eine vereinfachte Notierung der Violoncellmusik eintrat. Anfänglich bediente man sich außer dem Baßschlüssel in Italien und Deutschland nur noch des Tenor- und in Frankreich des Altschlüssels. Als sich aber der tonliche Umfang des Violoncellspiels nach der Höhe zu durch die Anwendung des Daumenaufsatzes mehr und mehr erweiterte, kam noch der Diskant- und Violinschlüssel hinzu. Boccherini gebrauchte zur Notierung mancher seiner Cellokompositionen sämtliche fünf Schlüssel, und zwar mitunter in ein und demselben Tonstück, wie z. B. im Anfangs-Allegro seines ersten Konzertes (C dur). Diesem Verfahren lag keine Willkür zugrunde. Boccherini bezweckte vielmehr damit, dem Spieler Haltpunkte für die in jedem Falle anzuwendende Fingerapplikatur zu geben. In seinen späteren Kompositionen ging er aber, da die Anwendung von so vielen verschiedenen Schlüsseln doch ihre Unbequemlichkeiten hat, davon ab und beschränkte sich auf den Gebrauch des Baß-, Tenor- und Violinschlüssels. Diese Notierungsart wurde in der Folge allseitig, und namentlich auch von Romberg, akzeptiert und ist noch heute im Gebrauch.

Im Gegensatz zu der früher beliebten Weise, bei Anwendung des Violinschlüssels die Tonreihen um eine Oktave zu hoch für das Violoncell zu notieren, wie es auch in Mozarts und Beethovens Tonschöpfungen der Fall ist, schrieb Boccherini bei Anwendung des gedachten Schlüssels alles so, wie es klingen sollte. Für Boccherini speziell war mit diesem Verfahren der Vorteil verbunden, bei Notierung seines öfters andauernd in der Sopranlage sich bewegenden Passagenwerkes nicht so hoch über das Liniensystem hinausgehen zu

dürfen, wie er es gemußt hätte, wenn er dem Gebrauch seiner Zeitgenossen gefolgt wäre und die höhere Notierungsweise beibehalten hätte. Sehr begreiflich ist es, daß Romberg sich in seiner Celloschule entschieden zugunsten der von Boccherini eingeführten Änderung erklärte, da auch er mit besonderer Vorliebe die hohen Regionen des Griffbrettes für sein Spiel verwertete, weshalb von ihm gesagt wurde, seine Behandlung des Violoncells sei bisweilen eine geigenmäßige gewesen. Hiervon abgesehen war es aber durchaus rationell, daß Romberg in betreff der Notation dem von Boccherini gegebenen Beispiel folgte. In neuerer Zeit hat man von der zu häufigen und zu anhaltenden Benutzung der Sopranlage, in welcher ein breites, energisches und ausdrucksvolles Tonvolumen nahezu ausgeschlossen ist, Abstand genommen, ohne sie doch zu vernachlässigen, wogegen die schönste und wirksamste Lage, nämlich die Tenorlage, mehr zu ihrem Recht gelangt ist.

Bernhard Romberg war der Sohn des seinerzeit geschätzten Fagottisten Anton Romberg und wurde am 11. November 1767 in dem oldenburgischen Flecken Dinklage, nahe bei dem preußischen Städtchen Quakenbrück, geboren. Sein Lehrer im Violoncellspiel war nach einer Mitteilung an den Herausgeber[1] der S. 86 genannte Franz Xaver Hammer (Marteau). Jedenfalls tat die Begabung Rombergs viel dabei, denn ehe er noch das Jünglingsalter überschritten hatte, konnte er mit seinem gleichaltrigen Vetter Andreas Romberg[2] schon eine Kunstreise unternehmen, die durch Holland ging und bis Paris ausgedehnt wurde, wo beide sich im Hause des Baron Bagge[3] mit solchem Erfolg hören ließen, daß man sie 1784 für das Concert spirituel engagierte. Nach seiner Heimkehr von Paris widmete sich Romberg fortgesetzten eifrigen Studien und wirkte nebenbei im Münsterschen Orchester mit.

Münster gehörte bekanntlich damals zum Kurfürstentum Köln. Kurfürst Maximilian Franz, welcher sich nach Antritt seiner Regierung (d. 27. April 1784) wiederholt in der genannten westfälischen Stadt

[1] Von Herrn A. Kattenbach in Wien. (S. Seite 86.)

[2] Derselbe war Violinist, wurde am 27. April 1767 zu Vechta im Oldenburgischen geboren und starb am 10. November 1821 als Hofkapellmeister in Gotha.

[3] Bagge war preußischer Kammerherr, lebte damals in Paris, machte dort ein Haus und spielte die Rolle eines Kunstmäzens. Er starb daselbst 1791.

aufhielt, wurde dort auf das Rombergsche Künstlerpaar aufmerksam gemacht und gewann es für seine Hofkapelle in Bonn. Die Anstellungsurkunde trägt das Datum des 19. Dezember 1790.

Als der Kurfürst sich im Herbst des folgenden Jahres in Mergentheim, dem damaligen Sitz des deutschen Ordens, aufhielt, dessen Großmeister er war, ließ er von Bonn einige zwanzig Mitglieder seiner Kapelle nachkommen. Unter ihnen befanden sich außer Beethoven, der neben seinem Amt als Hoforganist zugleich Bratschist bei der Hofmusik war, auch die beiden Rombergs. In einer der musikalischen Unterhaltungen, welche in den Gemächern des Kurfürsten stattfanden, ließ sich Bernhard Romberg mit einem Konzert hören. Boßlers musikalische Korrespondenz vom Jahre 1791 enthält einen Bericht[1] darüber, in welchem es heißt: „Herr Romberg der jüngere verbindet in seinem Violoncellspiel eine außerordentliche Geschwindigkeit mit einem reizvollen Vortrag; dieser Vortrag ist dabei deutlicher und bestimmter, als man ihn bey den meisten Violonzellisten zu hören gewohnt ist. Der Ton, den er aus seinem Instrument zieht, ist überdem, besonders in den Schattenparthien (?) außerordentlich schneidend, ferm und eingreifend. Nimmt man Rücksicht auf die Schwierigkeit des Instruments, so möchte man vielleicht sein durchaus bestimmtes Reingreifen, bei dem so außerordentlich schnellen Vortrag des Allegro, ihm am höchsten anrechnen. Doch dies ist am Ende immer nur mechanische Fertigkeit; der Kenner hat seinen andern Maasstab, wornach er die Größe des Virtuosen ausmißt; und dies ist Spielmanier, das Vollkommene des Ausdrucks oder der sinnlichen Darstellung. Und hier wird der Kenner sich für das sprachvolle Adagio des Spielers erklären. Es ist ohnmöglich, tiefer in die feinsten Nuanzen der Empfindung einzugreifen, — ohnmöglich, sie mannigfaltiger zu kolorieren, besonders durch Schattierung zu heben, ohnmöglich, genauer die ganz eigenen Töne zu treffen, durch welche diese Empfindung spricht, Töne, die so gerade aufs Herz wirken, als es Hrn. Romberger in seinem Adagio glückt."

„Wie kennt er alle Schönheiten des Detail, die in der Natur des Stücks, in der besonderen Art der gegebenen Empfindung liegen, und für welche der Setzer noch keine kenntlichen Abzeichen hat? Welche

[1] Dieser Bericht ist von dem fürstl. Hohenloheschen Hofkaplan in Kirchberg, Karl Ludwig Junker.

Wirkungen bringt er herfür, durch das Schwellen seines Tons bis zum stärksten Fortissimo hinauf, und dann wieder durch das Hinsterben desselben im kaum bemerkbaren Pianissimo!!"

Aus dieser enthusiastischen Kundgebung ist zu entnehmen, daß Rombergs Spiel damals — er stand im 24. Jahre — bereits einen hohen Grad der Vollendung zeigte. Begreiflich erscheint es daher, wenn er den Wunsch hegte, zu einer seinen Leistungen entsprechenden Lebensstellung zu gelangen, denn in Bonn bezog er nur einen Jahresgehalt von 600 Fl., und überdies war die Existenz des kurkölnischen Staates, dessen vollständige Auflösung sich im Herbst des Jahres 1794 vollzog, seit dem Erscheinen der französischen Revolutionsarmee am Rhein (Oktober 1792) in ein bedenkliches Stadium geraten. So nahm denn Romberg mit seinem Vetter Andreas zu Ostern 1794 ein Engagement am Schröderschen Theater in Hamburg an. Aber auch hier war ihres Bleibens nicht lange: drei Jahre später traten sie vereint eine Kunstreise nach Italien an, konzertierten auf dem Rückwege in Wien mit Unterstützung Beethovens und begaben sich dann wieder nach Hamburg, von wo aus Bernhard R. nach zweijährigem Aufenthalt London besuchte. Hierauf bereiste er Portugal und Spanien, trat 1800 wieder in Paris, diesmal im Konzert „de la rue de Cléry" und im „Théâtre des victoires" auf und hatte so großen Erfolg, daß er für das dortige Konservatorium als Lehrer gewonnen wurde. Indessen scheint Romberg sich in dieser Stellung nicht behaglich gefühlt zu haben, denn schon nach zwei Jahren zog er sich von derselben zurück und wandte sich wieder nach Hamburg. 1805 folgte er dem an ihn ergangenen Ruf als Solocellist der Berliner Hofkapelle. Die Kriegsnöte, welche im folgenden Jahre über Preußen hereinbrachen, veranlaßten ihn aufs neue, den Wanderstab zu ergreifen. Zunächst besuchte er die österreichischen Staaten. Nach Abschluß des Tilsiter Friedens fand er sich wieder in Berlin ein, blieb dort bis zum Jahre 1810 und unternahm dann eine Reise durch Schlesien, Polen und Rußland. In Petersburg traf er Ferd. Ries, und mit ihm gemeinschaftlich konzertierte er in den südlichen Provinzen des Zarenreiches. Die Künstler wollten auch Moskau einen Besuch abstatten, wurden aber daran durch den denkwürdigen Brand der Kremlstadt verhindert, welcher das französische Kriegsheer zum Rückzug zwang. Sie wandten sich nun nach Stockholm und gingen von dort über Kopenhagen

nach Hamburg. Hier trennten sie sich. Ries ging nach London, wo er im März 1813 eintraf, und Romberg nahm seinen Weg über Bremen nach Holland und Belgien. Von letzterem Lande aus besuchte er wieder für kurze Zeit Paris. Nach Deutschland zurückgekehrt, rüstete Romberg sich zu einer abermaligen Reise nach Rußland. Bei dieser Gelegenheit verweilte er beinahe zwei Jahre in Moskau. Nachdem er hierauf von 1816—1820 in Diensten des Berliner Hofes gestanden, wählte er Hamburg zu seinem ständigen Aufenthaltsort.

Überall, wo Romberg sich hören ließ, erregten seine höchst vollendeten Leistungen großen Enthusiasmus. Einen nicht unwesentlichen Anteil hatten daran seine, dem damaligen Geschmack in virtuosischer Hinsicht durchaus entsprechenden Violoncellkompositionen, welche sich übrigens durch ihre gediegene Beschaffenheit vor allen anderen Cellosätzen jener Zeit vorteilhaft auszeichneten.

Auf seinen vielen Reisen durch die europäischen Länder hatte Romberg Volksweisen gesammelt, die er in mannigfaltiger Weise für seine Kompositionen unter verschiedenen Benennungen verwertete. Darunter befinden sich Kapriceen über schwedische, polnische, moldauische, wallachische und spanische Gesänge, sowie eine „Phantasie" über norwegische und ein „Rondo brillant" über polnische Weisen nebst 4 Heften Variationen über russische Volkslieder. Ferner schrieb er 10 Konzerte, 3 Konzertinos, 1 „Phantasie" mit Orchester, Polonäsen, sowie Duette und Sonaten mit Baßbegleitung fürs Violoncell. Auch für das Gebiet der Kammermusik war er tätig, und sogar für die Bühne. Diese letzteren Kompositionen haben ihn aber nicht überlebt, wogegen seine Cellosätze, wie schon erwähnt, heute noch einen bedeutenden pädagogischen Wert behaupten.

Es hat einzelne berühmte Künstler gegeben, die noch im späten Alter, trotz merklicher Abnahme ihres Leistungsvermögens, das unabweisbare Bedürfnis fühlten, sich bewundern zu lassen. Zu diesen gehörte auch Bernhard Romberg. In seinem 73. Lebensjahre wandelte ihn noch einmal die Lust an, nach Paris zu gehen, um dort, wenn auch nicht öffentlich, so doch in künstlerischen Kreisen als Solospieler aufzutreten. Der Mißerfolg, welcher sich dabei herausstellte, scheint einen nachteiligen Einfluß auf seine Gesundheit ausgeübt zu haben, denn er starb bald nach seiner Heimkehr nach Hamburg und zwar am 13. August 1841.

Romberg hat das deutsche Violoncellspiel hauptsächlich durch seine Wirksamkeit als Solist, sowie durch seine Kompositionen gefördert, denn bei den vielen Kunstreisen, die ihn bald hierhin und bald dorthin führten, fand er nicht hinreichende Muße zu andauernder und regelmäßiger Lehrtätigkeit. Doch haben einige Kunstjünger seinen Unterricht genossen. Von diesen seien hier nur sein Neffe Cyprian und Julius Schapler genannt. Andere werden weiterhin Erwähnung finden.

Cyprian Romberg, geb. 1807 (nach anderer Angabe 1810) in Hamburg, machte sich nach vollendetem Studium durch Kunstreisen in Deutschland und Österreich bekannt und wurde dann Mitglied der Kaiserlichen Kapelle zu Petersburg. In Hamburg, wo er seine letzte Lebenszeit zubrachte, hatte er das Unglück, am 14. Oktober 1865 beim Baden in der Elbe zu ertrinken.

Julius Schapler wurde am 21. August 1812 in Graudenz[1] geboren. Seine musikalische Bildung erhielt er in Berlin. Auf dem Violoncell war zunächst B. Romberg sein Lehrer, worauf ihm noch die Unterweisung des pensionierten Kammermusikers Hansmann[2] zuteil wurde. Nach erfolgter Ausbildung ließ sich Schapler als Solospieler im Berliner Opernhause sowie im Leipziger Gewandhause mit vielem Beifall hören. Engagementsanträge, welche ihm infolgedessen gemacht wurden, lehnte er ab, da er sich durch Konzertreisen bekanntmachen wollte. Als ihm aber bald danach die Stelle des Solocellisten in der Hofkapelle des Herzogs von Nassau angetragen wurde, nahm er dieselbe an. In Wiesbaden beschäftigte er sich neben seinen amtlichen Obliegenheiten eifrig mit der Komposition. Die Frucht davon waren nicht nur mehrere Cellostücke, sondern auch 3 größere Kammermusikwerke, nämlich 1 Streichquartett, 1 Trio für Klavier und Violoncell, sowie 1 Quintett für Klavier, Violine, Bratsche, Violoncell und Kontrabaß. Diese letzteren Kompositionen wurden sämtlich preisgekrönt. Über das Streichquartett erschien 1842 eine eingehende und warm anerkennende Beurteilung aus der Feder Rob. Schumanns in dessen Musikzeitung.

Das unruhige Jahr 1848 veranlaßte den Herzog von Nassau, einer Kapelle (ohne Pension) den Dienst zu kündigen. Schapler

[1] Nicht 1820 am Harz, wie irgendwo angegeben ist.
[2] S. dens. S. 88 d. Bl.

begab sich in seine Heimat zurück und schuf sich einen lohnenden Wirkungskreis als Musiklehrer in Thorn, dem er eine lange Reihe von Jahren seine Kräfte widmete. Um 1890 privatisierte er in Berlin. Weitere Nachrichten über ihn fehlen.

Schapler gehörte in seiner Blütezeit zu den besten deutschen Violoncellisten. Bei schöner Tonbildung beherrschte er sein Instrument mit vollkommener Meisterschaft. Leider war es ihm nicht gelungen, nach seinem Fortgange von Wiesbaden eine seinen vorzüglichen Leistungen entsprechende Stellung zu erlangen.

Während Bernhard Romberg die Kunst des deutschen Violoncellspiels zu hohen Ehren brachte, bildeten sich für dasselbe in Dresden und Wien bedeutsame Zentralpunkte.

Der Dresdener Hof, welcher von jeher viel für die Tonkunst getan hatte, nahm stets darauf Bedacht, ausgezeichnete instrumentale Kräfte in seine Umgebung zu ziehen. Und wenn auch lange Zeit hindurch eine Bevorzugung fremdländischer, namentlich aber italienischer Künstler dabei stattfand, so war doch insofern ein Gewinn damit verbunden, als deutsche Kunstjünger dadurch fördernde Anregungen für ihre Bestrebungen empfingen. Die Dresdener Hofkapelle genoß schon im vorigen Jahrhundert einen ausgezeichneten Ruf, und dieser erhöhte sich durch den Hinzutritt talentvoller und hochbegabter Musiker immer mehr. Was speziell das Violoncell anlangt, so gewann sie nicht lange nach Beginn des 19. Jahrhunderts in Dotzauer einen musterhaften Vertreter für dasselbe. Seitdem blieb Dresden bis auf den heutigen Tag ein wichtiger Vorort für das Violoncellspiel.

Justus Johann Friedrich Dotzauer, geb. am 20. Januar (oder Juni) 1783 zu Häselrieth bei Hildburghausen, war der Sohn des dortigen Pastors. Frühzeitig zur Musik angeleitet, widmete er sich dem Klavier-, Violin- und Violoncellspiel. Letzteres gewann bald die Oberhand, und da die Neigung zum Künstlerberuf sich bei ihm mit Entschiedenheit geltend machte, so schickte sein Vater ihn im Jahre 1799 nach Meiningen zu Kriegck[1], unter dessen Leitung er zwei Jahre studierte. Nach Ablauf dieser Zeit fand er in der Meininger

[1] S. dens. S. 89.

Kapelle bis 1805 Anstellung, worauf er sich nach Leipzig wandte und von 1805—1811 Mitglied des dortigen Orchesters war.

Von Leipzig aus besuchte er Berlin. Hier hörte er Romberg mit Gewinn für seine fortgesetzten Studien. Im Jahre 1811 folgte er dem ehrenvollen Ruf in die Dresdener Hofkapelle, der er von 1821—1850 als erster Solocellist angehörte. Dann trat er in den Ruhestand, welchen er ein Dezennium hindurch genoß. Er starb an dem Orte seines langjährigen rühmlichen Wirkens am 6. März 1860.

Dotzauer war auch wohlerfahren in der Komposition und versuchte sich in verschiedenen Kunstgattungen. Er schrieb eine Oper, Ouvertüren, Symphonien, eine Messe und mehrere Kammermusikstücke. Alle diese Erzeugnisse sind längst vergessen. Nicht so seine Violoncellsätze, welche aus 9 Konzerten, 3 Konzertinos, 2 Sonaten mit Baß, Variationen, Divertissements, Potpourris und einer größeren Anzahl von Duetten bestehen und, zum Teil wenigstens, noch immer für Studienzwecke in Schätzung stehen. Besonders ist dies in betreff seiner Unterrichtswerke der Fall, zu denen 2 Violoncellschulen[1], sowie eine Menge Übungsstücke mannigfacher Art gehören[2]. Unter diesen sind ihrer Vortrefflichkeit halber die „18 Exercices d'une difficulté progressive", Op. 120, für Anfänger (ausgenommen die beiden letzten Nummern), und die 24 täglichen Studien „zur Gewinnung und Bewahrung der Virtuosität" hervorzuheben. Das letztere Opus ist in jeder Hinsicht als das weitaus beste der vielen Etüdenwerke Dotzauers zu bezeichnen. Auch eine Schule für das Flageolettspiel (Op. 147) veröffentlichte er. Sein Spiel vereinigte die Vorzüge größter Gediegenheit und gewinnender Anmut in sich.

Von seinen beiden Söhnen widmete sich der jüngere, Karl Ludwig, unter Anleitung des Vaters ebenfalls dem Violoncell. Seit 1830 war er Mitglied der Kasseler Hofkapelle. Geboren wurde er am 7. Dezember 1811 zu Dresden und starb am 1. Juli 1897 in Kassel.

Dotzauer war nicht nur als ausübender Künstler, sondern auch

[1] Die eine derselben erschien bei Schott in Mainz, die andere „für den ersten Unterricht" bei Haslinger in Wien.

[2] Betreffs der Dotzauerschen Violoncellkompositionen sei auf Philipp Roths „Führer durch die Violoncell-Literatur" verwiesen, in welchem dieselben mit Hinweisen auf ihren Schwierigkeitsgrad verzeichnet sind.

als Lehrer von großer Bedeutung. Unter seinen Schülern sind die namhaftesten: Kummer, Schuberth, Voigt und Drechsler.

Friedrich August Kummer wurde am 5. August 1797 in Meiningen geboren. Dort gehörte sein Vater, ein geschickter Oboebläser, der Herzoglichen Kapelle an. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts trat derselbe in die Dresdener Hofkapelle ein, und hier wurde sein Sohn, der sich anfangs mit dem Instrument seines Vaters befaßt hatte, Dotzauers Schüler[1]. Nach erfolgter Ausbildung auf dem Violoncell sollte Kummer in die Dresdener Hofkapelle eingereiht werden, da aber gerade keine Vakanz für sein Instrument vorhanden war, mußte er sich einstweilen damit begnügen, als Oboist in das genannte Kunstinstitut aufgenommen zu werden. Dies geschah 1814. Drei Jahre später rückte er in die Reihe der Cellisten ein. Durch fortgesetzte fleißige Studien erreichte Kummer allmählich einen so hohen Grad künstlerischer Ausbildung, daß ihm nach Dotzauers Pensionierung (1850) dessen Stelle als erster Violoncellist der Königlichen Kapelle zuerkannt wurde. Während seiner langen Amtierung — 1864 feierte er sein 50jähriges Jubiläum und trat dann in den wohlverdienten Ruhestand — entfaltete er eine höchst ersprießliche Wirksamkeit als Solist, als Quartett- und Orchesterspieler, sowie als Lehrer. In letzterer Eigenschaft war er sowohl privatim wie auch am Dresdener Konservatorium tätig, dem er bis zu seinem am 22. Mai 1879 erfolgten Tode angehörte. Daneben schrieb er ziemlich viel für sein Instrument, und zwar 1 Konzert, 2 Konzertinos, instruktive Duette leichterer und schwierigerer Art, Variationen, Etüden, Kapricen, Studien (darunter „tägliche“) und verschiedene Unterhaltungsmusik, welche ehedem auch bei Dilettanten beliebt war und noch jetzt zum Teil als Übungsmaterial für jugendliche Spieler brauchbar ist. Auch eine Violoncellschule gab er heraus. Sie ist eines der verbreitetsten Werke ihrer Art, kurz und klar, doch nur bis zu einer mäßigen Schwierigkeit führend. Endlich veröffentlichte Kummer noch ein nützliches Sammelwerk: „Repertorium und Orchesterstudien“, enthaltend wichtige und schwierige Cellosätze aus Oratorien, Symphonien, Ouvertüren und Opern.

Kummers Spiel trug bei kräftiger, kerniger Tongebung den

[1] Fétis berichtet, Kummer habe auch einige Lektionen im Violoncellspiel von Romberg erhalten. Ich vermag nicht zu sagen, ob dies begründet ist.

Stempel großer Bestimmtheit und Korrektheit. Seine Technik war in jeder Beziehung eine durchgebildete, aber um sich mit virtuosen Finessen eingehend zu befassen, besaß er eine zu schlichte Natur, der es mehr darauf ankam, sich im Sinn und Geist des soliden Musikertums zu betätigen als äußerlich zu glänzen. Alles was er auf seinem Instrument vorbrachte, war äußerst deutlich und bestimmt, wobei ihn sein ruhiges, besonnenes Temperament wesentlich unterstützte. Zu poetischer Inspiration und schwungvoll feurigem Ausdruck vermochte er sich freilich nicht zu erheben, doch tat er dafür auch niemals einem guten Musikstück Gewalt an. Seine Darstellungsweise war stets eine streng objektive und regelrechte.

Unter Kummers Zöglingen sind Coßmann und Jul. Goltermann hervorzuheben.

Bernhard Coßmann, geb. am 17. Mai 1822 in Dessau, studierte zunächst unter Theodor Müller, dem Cellisten des ehedem berühmten Müllerschen Streichquartetts in Braunschweig, und dann bei Fr. Kummer. Während des Jahres 1840—1841 wirkte er im Orchester der Großen Oper zu Paris mit, worauf er nach London ging. 1848 wurde er als Solospieler für das Leipziger Gewandhauskonzert engagiert, 1850 von Franz Liszt nach Weimar gezogen und 1866 als Lehrer des Cellospiels an das Moskauer Konservatorium berufen. Von 1870—1878 privatisierte Coßmann in Baden-Baden und trat nur als Konzertspieler auf. Bei Gründung des Hochschen Konservatoriums (1878) wurde ihm an demselben das Lehramt für sein Instrument übertragen, welches er bis zu seinem am 10. Mai 1910 erfolgten Tode versah.

Coßmann gehörte zu den vorzüglichsten Cellisten seiner Epoche. Er besaß einen schönen, geklärten Ton, beherrschte mit Leichtigkeit das Griffbrett und war nicht nur ein ausgezeichneter Solist, sondern auch ein trefflicher Quartettspieler. Unter seinen Kompositionen sind als schätzbar hervorzuheben: 1 Konzertstück mit Klavierbegleitung, 3 „Phantasien" über Motive aus dem Freischütz, dem Tell und der Euryanthe, 6 Solostücke in 2 Heften, 1 Melodie suisse und 1 Canzonetta napolitana, 3 Stücke (Op. 8), Konzertetüden (Op. 10), Violoncellstudien und 4 ernste Stücke für Violoncell und Klavier. Transkriptionen Schubertscher Lieder und Kadenzen zn berühmten Violoncellkonzerten sind handschriftlich vorhanden. Letztere sollen von seinem Schüler Karl Fuchs herausgegeben werden.

Fuchs wirkt in Manchester. Außer ihm werden als Schüler des Meisters namhaft gemacht:

Heinrich Kiefer, Professor an der Münchener Akademie der Tonkunst; Heinrich Kruse in Hamburg; Viktor Herbert in New York; auch Anatol Brandukoff soll in Moskau seine Unterweisung genossen haben. Coßmanns letzte Schüler waren Astère Bogaert und Johannes Maier, die er beide zu den größten von ihm ausgebildeten Talenten zählte. Doch fehlen über die meisten der Genannten bisher nähere Nachrichten.

Der 70. und 80. Geburtstag des Künstlers brachten ihm zahlreiche Ehrungen seitens der violoncellistischen Welt, die in ihm seit Piattis Hingange (1901) ihren Nestor verehrte.

Über Heinrich Kiefer teilt Riemann (Mus.-Lex. 7. Aufl.) mit, daß er am 16. Februar 1867 zu Nürnberg geboren wurde und an den Konservatorien zu München (1883), Stuttgart (1884—1887) und Frankfurt a. M. (1887—1890), wo er Coßmanns Schüler war, studierte. 1896 war er Solocellist des Philharmonischen Orchesters zu Leipzig, 1898 im Berliner Orchester gleichen Namens, 1900—1901 Lehrer am Sternschen Konservatorium zu Berlin. Seit 1902 in München ansässig, Mitbegründer des dortigen Streichquartetts, ist er durch seine Konzertreisen in weiten Kreisen bekannt.

Johann August Julius Goltermann, geb. am 25. Juli 1825 in Hamburg, wurde, nachdem er den Grad der Reife durch Kummer erhalten hatte, als erster Violoncellist beim Stadttheater seiner Vaterstadt angestellt. Im Jahre 1850 berief man ihn als Lehrer des Violoncellspiels an das Prager Konservatorium, dem er von 1850—1862 angehörte. Im letzteren Jahre vertauschte er diese Tätigkeit mit der des ersten Solocellisten in der Stuttgarter Kapelle. 1870 erfolgte seine Pensionierung und am 4. April 1876 sein Tod. Er war ein tüchtiger Künstler seines Faches.

Der demnächst zu erwähnende Schüler Dotzauers, Karl Schuberth, geb. am 25. Februar 1811 in Magdeburg, erhielt zunächst von einem Musiker seiner Vaterstadt, namens Hesse, sechs Jahre hindurch Unterricht und begab sich dann 1825 nach Dresden zu Dotzauer, bei dem er zwei Jahre blieb. Heimgekehrt debutierte er mit Erfolg als Solist in einem von der Catalani in Magdeburg veranstalteten Konzert. Zu Ende 1828 trat er eine Kunstreise nach dem Norden an. Das Ziel derselben war Kopenhagen, wo er im

Frühjahr 1829 zu längerem Aufenthalt eintraf. Weiterhin bekleidete Schuberth die Stelle des ersten Violoncellisten am Magdeburger Theater, gab dieselbe aber 1833 auf und unternahm im Herbst desselben Jahres eine Reise durch das westliche Deutschland und Belgien. Von letzterem Lande aus besuchte er Paris. Im folgenden Jahre ging er nach Holland, und während der Saison 1835 ließ er sich in London hören. Darauf wandte Schuberth sich nach Petersburg, wo er, wie überall, glänzende Aufnahme und zugleich eine dauernde Stellung fand, indem er nicht nur zum Leiter der Kaiserl. Kapelle sowie zum Inspektor der mit dem Hoftheater verbundenen Musikschule, sondern auch zum Universitätsmusikdirektor ernannt wurde. Diese Ämter bekleidete er bis 1863, in welchem Jahre ihn am 22. Juli auf einer Erholungsreise der Tod in Zürich ereilte.

Schuberths Spiel war ungemein gewandt, aber im Ausdruck mehr elegant und zierlich als bedeutend, wie dies auch seine Cellosätze erkennen lassen, die mit Ausnahme eines Konzertes vornehmlich dem Gebiete der sogenannten Unterhaltungsmusik angehören und ihren Urheber nicht überlebt haben. Unter seinen Schülern ist Karl Davidow der bedeutendste[1].

Karl Ludwig Voigt, der dritte von den vorgenannten Zöglingen Dotzauers, geb. am 8. November 1792 zu Zeitz, war der Sohn des Organisten an der Leipziger Thomaskirche, Joh. Georg Hermann Voigt. Dieser spielte mehrere Instrumente und u. a. auch Violoncell, auf welchem ihn sein Großvater Johann Heinr. Viktor Rose[2] in Quedlinburg unterrichtet hatte. Neben seinem Organistenamt wirkte er beim Violoncell im Leipziger Gewandhauskonzert und Theaterorchester mit. Was er als Cellist wußte und konnte, übertrug er auf seinen Sohn, der, um sich noch mehr zu vervollkommnen, unter Dotzauers Leitung eine Zeitlang studierte und 1811 dessen Stelle im Leipziger Orchester erhielt, welchem er schon seit dem Winter 1809—1810 angehört hatte. Voigt versah sein Amt bis zum Tode, welcher am 21. Februar 1831 erfolgte. Die von ihm vorhandenen Violoncellkompositionen, bestehend in Sonaten, Duos, Übungsstücken und mancherlei Salonsachen, sind schwächlich, lassen sich aber teilweise, wie z. B. die 3 Sonaten Op. 40, zu Unterrichtszwecken benutzen.

[1] S. denselben unter Rußlands Violoncellspielern.

[2] S. dens. S. 81.

Karl Drechsler endlich, geb. am 27. Mai 1800 zu Kamenz im Königreich Sachsen, befleißigte sich frühzeitig des Violoncellspiels. Seine Laufbahn begann er als Militärmusiker in Dessau. Nebenbei wirkte er aushilfsweise als Cellist in der dortigen Kapelle mit. Auf Friedrich Schneiders Fürsprache, der das Talent des jungen Mannes erkannte, bewilligte der Herzog von Dessau demselben 1824 die Mittel, um sich unter Dotzauers Leitung weiter auszubilden. Nachdem dies geschehen war, unternahm er eine größere Kunstreise. Die günstigen Erfolge derselben machten seinen Namen vorteilhaft bekannt und bewirkten, daß er im Jahre 1826 mit dem Titel eines Konzertmeisters lebenslänglich in der Dessauer Kapelle angestellt wurde.

Drechslers Leistungen zeichneten sich ebensosehr durch makellose Reinheit und Sauberkeit, wie durch wohlempfundene und geschmackvolle Vortragsweise aus. Sein Spiel war nicht groß, aber durch Anmut und Delikatesse erfreuend. Überall wurde er willkommen geheißen, und da er auch allen Anforderungen an einen vorzüglichen Führer seines Instrumentes im Orchester entsprach, so war er bei Musikfesten ein gern gesehener Gast. Nach seiner Pensionierung, welche 1871 erfolgte, wählte er Dresden zu seinem Wohnort. Doch genoß er nicht lange die Annehmlichkeiten des Ruhestandes, denn schon am 1. Dezember 1873 rief ihn der Tod ab.

Sein Sohn Louis, geb. am 5. Oktober 1822 zu Dessau, bildete sich unter Anleitung des Vaters zu einem tüchtigen Violoncellisten aus. Als solcher lebte und wirkte er lange in Edinburg.

Drechsler, der Vater, war ein vorzüglicher Lehrer. Durch ihn wurde Dessau für einige Zeit eine Filiale der Dresdener Schule des Cellospiels, indem er mehrere treffliche Künstler bildete, unter denen Lindner und Grützmacher die bekanntesten sind.

August Lindner[1], geb. am 29. Oktober 1820 in Dessau, wurde nach vollendetem Studium im Jahre 1837 in der Hofkapelle zu Hannover angestellt, der er bis zu seinem Tode (15. Juni 1878) angehörte. Er genoß den Ruf eines ausgezeichneten Violoncellisten. Von seinen Kompositionen sind anzuführen: 1 Konzert (Op. 34),

[1] Nicht zu verwechseln mit dem trefflichen Cellisten Wilhelm Lindner, welcher als Großherzogl. Badenscher Kammermusiker am 9. August 1887 in Heidelberg starb. Vorher war er in den Hoforchestern in Karlsruhe und Stuttgart tätig gewesen.

9 Salonstücke (Op. 18), 6 Phantasiestücke (Op. 38), Unterhaltungen für junge Cellisten (2 Hefte, Op. 32), Concert au Salon (2 Hefte), 3 Paraphrasen über Motive aus Meyerbeers Hugenotten und dem Propheten sowie aus Verdis Ernani (Op. 12) und eine größere Reihe Opernpotpourris. Außerdem hat Lindner eine neue Ausgabe von L. Duports „Essai sur le doigté du Violoncelle" redigiert[1].

Sein Schüler Bernhard Thieme, geb. am 11. Juni 1854 in Altenburg, begann seine musikalische Laufbahn, nachdem er die Schule verlassen, beim Stadtmusikus zu Penig in Sachsen und erhielt, als er mit 18 Jahren von dort nach Hause zurückgekehrt war, vom Kapellmeister Toller kurze Zeit Cellounterricht. Bald darauf fand er Anstellung im Berliner Reichshallenorchester. Dann ging er als erster Cellist mit dem Fliegeschen Orchester für einen Sommer nach Petersburg und trat in gleicher Eigenschaft sechs Monate später in die Fürstl. Bückeburger Kapelle. Weiterhin war er in der Hannoverschen Hoftheaterkapelle zwei Jahre tätig. Während dieser Zeit genoß er die vortreffliche Lehre Aug. Lindners. Seit 1879 bekleidete er die Stelle des Solocellisten im städtischen Orchester zu Baden-Baden. Thieme starb am 12. Oktober 1890 im besten Lebensalter.

Die von Dotzauer begründete und von Kummer fortgesetzte Dresdener Schule des Cellospiels fand weitere Förderung durch Friedrich Wilhelm Ludwig Grützmacher. Dieser weitberühmte Künstler, dessen Wirksamkeit dem Dresdener Kapellinstitut zur besonderen Zierde gereichte, wurde am 1. März 1832 in Dessau geboren und genoß, nachdem sein Vater, ein geschätztes Mitglied der Herzoglichen Kapelle, ihn die Elemente der Musik gelehrt hatte, den Unterricht Karl Drechslers. Dadurch wurde die Lehre Dotzauers, dessen Schüler Karl Drechsler war, an dem Orte, von welchem sie ausgegangen war, weiter fortgepflanzt, — ein hoch zu veranschlagender Gewinn für das Kunstleben der sächsischen Residenz.

Grützmacher kam, aufs gründlichste für seinen Beruf vorbereitet, im Jahre 1848 nach Leipzig und trat in einen der dortigen Privatmusikchöre, um sich die nötige Routine im Orchesterspiel anzueignen. Bald gelang es ihm auch, in den Gewandhaus- und Euterpekonzerten mitzuwirken. In den letzteren erfolgte zu Anfang Februar des Jahres 1849 sein Debüt als Solospieler mit Variationen von Franchomme.

[1] Vgl. S. 103 d. Bl.

Der damalige erste Violoncellist des Leipziger Gewandhaus- und Theaterorchesters war ein gewisser Wittmann. Da dessen Leistungen aber nicht völlig befriedigten, so hatte man 1848 Bernhard Coßmann für die Solovorträge und den Cellounterricht am Konservatorium engagiert. Als Coßmann dann 1850 dem von Weimar aus an ihn ergangenen Rufe folgte, trat Grützmacher, indem er zugleich ordentliches Mitglied des Opernorchesters wurde, an dessen Platz. Von da ab war er der Hauptrepräsentant seines Instrumentes in Leipzig. Nichtsdestoweniger strebte er unermüdlich in seiner Kunst weiter, unablässig das Ziel der Vollendung im Auge behaltend. Wie sehr es ihm gelang, dasselbe zu erreichen, beweist die dominierende Stellung, welche er nach und nach errang und schon während der letzten Jahre seiner Leipziger Wirksamkeit einnahm. Julius Rietz, der selbst ein tüchtiger Violoncellist war und während seiner Direktionstätigkeit in Leipzig vielfach Gelegenheit gehabt hatte, Grützmachers außerordentliches Leistungsvermögen zu beobachten, stellte ihn sehr hoch und pflegte sich bewundernd über die unvergleichlich musterhafte Aus- und Durchbildung seiner linken Hand zu äußern. Um so begreiflicher ist es daher, daß er alles aufbot, um ihn für die Dresdener Hofkapelle zu gewinnen, nachdem er die artistische Leitung derselben übernommen hatte. Dies geschah 1860, und noch in demselben Jahre wurde Grützmacher als designierter Nachfolger Kummers nach Dresden berufen. Seit dieser Zeit bereiste er Deutschland, Holland, England, Österreich-Ungarn, Italien, Dänemark, Schweden und Rußland, überall Triumphe feiernd. Aber auch an dem Orte seines Wirkens wurde er im Laufe der Zeit mehrfach ausgezeichnet. So erhielt er vom König von Sachsen den Titel als Kammervirtuose; später wurde er zum Königl. Konzertmeister ernannt, und bei seinem 25jährigen Dienstjubiläum ehrte man ihn von nah und fern auf mannigfache Weise.

Seit 1889 war Grützmacher im Vorstand des Dresdener Tonkünstlervereins. Im Oktober 1902 wurde er, bereits früher zum Professor ernannt, nach 42jähriger Dienstzeit pensioniert und durch die Verleihung des Titels als Königl. Hofrat besonders geehrt. Doch war dem ausgezeichneten Künstler kein langer Genuß der wohlverdienten Muße beschieden, da er bereits am 23. Februar des folgenden Jahres (1903) verschied.

In dem Spiel Grützmachers waren die Vorzüge vollendeter Be-

herrschung der kompliziertesten technischen Schwierigkeiten und feinsinniger Ausdrucksweise, namentlich auch bezüglich des Kantilenenvortrages, in glücklicher Weise miteinander vereinigt. Er war indessen nicht nur ein Virtuos ersten Ranges, sondern auch ein vorzüglicher Interpret der klassischen Kammermusik. Zur letzteren Eigenschaft wurde der Grund schon im elterlichen Hause durch eine sorgsame musikalische Erziehung gelegt, bei welcher Friedrich Schneider wesentlich mitgewirkt hatte. Unter der Leitung dieses Meisters machte er seine theoretischen Studien.

Grützmacher hat eine große Zahl von Kompositionen veröffentlicht. Von denselben haben die weiteste Verbreitung gefunden: die beiden Konzerte Op. 10 (A moll) und Op. 46 (E moll) die „Ungarische Phantasie“ Op. 7, das Notturno Op. 32, das Scherzo Op. 30, die Transkriptionen klassischer Musikstücke Op. 60 und 70, die „Täglichen Übungen“, die 24 Etüden Op. 38, die 3 Lieder mit obligatem Violoncell Op. 50, sowie die „Hohe Schule des Violoncellspiels“. — Eine bedeutende Bereicherung der Violoncell-Literatur bewirkte er durch die Übertragungen sämtlicher Violinsonaten Haydns, Mozarts, Beethovens und Schumanns, sowie der beiden Beethovenschen Violinromanzen und der Schumannschen „Kinderszenen“. Ferner bearbeitete er für das Violoncell: die 36 „Lieder ohne Worte“ von Mendelssohn, je 12 ausgewählte Klavierstücke von Schumann und Chopin, die Violinsonate (Op. 19) und die Romanze (Op. 44) von Rubinstein, die „Pensées fugitives“ von Steph. Heller und Ernst und noch mehrere andere Musikstücke.

Auch neue Ausgaben klassischer und moderner Tonwerke veranstaltete Grützmacher unter Hinzufügung sorgsamer Bezeichnungen. Hier sind hervorzuheben: die 3 Gambensonaten von Joh. Seb. Bach, sowie dessen 6 Violoncell-Suiten, je eine Gambensonate von Händel und Phil. Em. Bach, 6 Boccherinische Sonaten mit hinzugefügter Klavierbegleitung, eine Sonate von Bonifazio Asioli, sämtliche Violoncellkompositionen Beethovens, Mendelssohns, Schumanns und Chopins, ein „Thème russe varié“ von Ferd. Ries, die 10 Konzerte und 6 leichte Unterrichtsstücke für Violoncell von Bernhard Romberg, sowie 12 Übungssätze von Dotzauer (Op. 107) unter Hinzufügung eines zweiten Violoncells.

Allerdings muß von einem Teil der Grützmacherschen Neuausgaben älteren Tonwerke zugestanden werden, daß die Freiheit, mit

der nicht nur die Klavierstimme, bei der ja auf die eigene Erfindung des Ausführenden gerechnet wurde, sondern auch die Violoncellstimme behandelt ist, nicht selten über das Maß dessen hinausgeht, was seitens des Bearbeiters ohne Kenntlichmachung im Text geschehen darf. Erscheint etwa ein Stück bei Grützmacher frischweg in Moll, während das Original in Dur steht, oder sind ganze Taktreihen hinzukomponiert, so kann doch nur mehr von freier Bearbeitung geredet werden, die aber dann auch als solche ausdrücklich zu bezeichnen wäre. Im übrigen war bekanntlich Grützmacher nicht der einzige, der sich derartige Eingriffe gestattete. Die Blüte seiner Wirksamkeit fällt noch in eine Zeit, die es hiermit weniger genau nahm als die gegenwärtige.

In besonderer Weise machte Grützmacher sich um das Violoncellspiel durch seine höchst erfolgreiche Lehrtätigkeit verdient. Schon während seiner Leipziger Wirksamkeit bildete er einige treffliche Cellisten aus. Die Namen derselben sind: Leopold Grützmacher, Kahnt, Wilfert, Hilpert und Hegar.

Leopold Grützmacher, ein jüngerer Bruder des in Rede stehenden Cellomeisters, geb. am 4. September 1835 in Dessau, hatte anfangs Drechsler und dann seinen Bruder zum Lehrer im Cellospiel, während Fr. Schneider seine theoretische Ausbildung leitete. Leopold Grützmacher gehörte nacheinander dem Theater- und Gewandhaus-Orchester in Leipzig, der Hofkapelle in Schwerin, dem Orchester des deutschen Landestheaters in Prag und der Meininger Hofkapelle an. Aus der letzteren wurde er 1876 nach Weimar als Solocellist der dortigen Großherzogl. Kapelle berufen. Er ist gleichfalls, wie sein Bruder, durch den Titel Kammervirtuos und Konzertmeister sowie Professor ausgezeichnet worden. An Violoncellkompositionen veröffentlichte er 2 Konzerte (Op. 6 und 9) und mehrere kleinere ansprechende und wohlgesetzte Stücke. Er starb am 26. Februar 1900.

Leopold Grützmachers Sohn, mit Vornamen Friedrich, geboren am 20. Juli 1866 zu Meiningen, wurde von seinem Vater ausgebildet. Er war zuerst Mitglied der Weimarer Hofkapelle, wirkte sodann als Solocellist der Königl. Oper in Budapest und später in Köln, wo er noch tätig ist. Nähere Nachrichten über ihn waren nicht erhältlich.

Moritz Kahnt, geb. am 27. April 1836 in Löbnitz (Kreis Leipzig), erhielt vom 7. bis zum 14. Jahre im elterlichen Hause nicht nur auf der Violine und dem Klavier, sondern auch auf einigen Blasinstrumenten

Unterricht. Weiterhin widmete er sich aber vorzugsweise dem Violoncellspiel, in welchem er als Schüler des Leipziger Konservatoriums für drei Jahre Grützmachers Zögling wurde. Zugleich nahm er am Kompositions- und Orgelunterricht der genannten Anstalt teil. Seit 1855 war er erster Cellist des Konzertorchesters, sowie Lehrer an der Musikschule in Basel. Außer einem Organistenamt versah er dort auch die Leitung einiger musikalischer Vereine. Kahnt starb am 16. August 1904.

Bruno Wilfert, geb. am 26. Juli 1836 zu Schmalzgrube in Sachsen, begann seine Ausbildung zunächst als Violinist bei dem Stadtmusikdirektor Schmidt in Kirchberg (Kreis Zwickau), zog dann mit demselben nach Glauchau und begann hier mit dem Cellospiel. Zweimal wanderte er allwöchentlich mit dem Violoncell unterm Arm nach der drei Stunden weit entfernten Stadt Zwickau, um von dem damaligen Violoncellisten des dortigen Stadtorchesters, namens Fr. Herrmann, einem Schüler F. A. Kummers, Unterricht zu nehmen. Später gelang es ihm, nach Leipzig zu kommen, wo er Grützmachers Schüler wurde. Durch anhaltenden Fleiß brachte Wilfert es dahin, daß er im Jahre 1864 als erster Solocellist an das deutsche Landestheater nach Prag berufen wurde. Seit Gründung des Prager Kammermusikvereins (1876) gehört er auch dem Stammquartett desselben mitwirkend an. Von Wilferts Cellokompositionen sind bis jetzt erschienen: 2 Stücke Op. 1, Ungarisch Op. 2, Phantasie über Themen aus dem Maskenball Op. 3, 2 Salonstücke Op. 4 und „Notturno" für 4 Violoncelle Op. 5.

Friedrich Hilpert, geb. am 4. März 1841 in Nürnberg, besuchte das Leipziger Konservatorium, war auf demselben Grützmachers Eleve und fand nach vollendetem Studium in der Karlsruher Kapelle Anstellung. Von hier folgte er einem Ruf nach Zürich, wo er die Bekanntschaft des ausgezeichneten, am 10. Oktober 1884 verstorbenen Geigers Jean Becker machte, mit dem er 1866 unter Hinzuziehung der Italiener Masi und Chiostri für die zweite Violine und Bratsche jenen künstlerischen Verein gründete, welcher als „Florentiner Streichquartett" durch seine vorzüglichen Leistungen zu großem Ruhm gelangte[1]. 1875 trennte Hilpert sich von seinen Quartettgenossen, um in die ihm dargebotene, bis dahin von Röver innegehabte Position

[1] Vgl. „Die Violine und ihre Meister", V. Aufl., S. 600.

an der Hofoper und am Konservatorium in Wien einzurücken. Nach Jahresfrist verließ er diese Stellung wieder und wurde mit dem Titel Kammervirtuos Mitglied der Meininger Hofkapelle, auf deren Konzertreisen unter Hans v. Bülows Leitung er als Solist tätig war. Nach Auflösung dieses Unternehmens trat er in die Münchener Hofkapelle, welcher er bis zu seinem am 6. Februar 1896 in München erfolgten Tode angehörte. Hilpert zählte zu den besten deutschen Violoncellisten der Neuzeit. Erwähnenswert ist die von ihm veranstaltete Herausgabe einer Sammlung „klassischer Stücke" von Couperin, Rameau, Bach und Martini.

Auch Emil Hegar, geb. am 3. Januar 1843 in Basel, empfing, gleich den vorgenannten Cellisten, seine Ausbildung durch Grützmacher auf dem Leipziger Konservatorium und nach dessen Weggang von Leipzig bei Davidow. Im Jahre 1866 wurde er auf Grund seiner geschätzten Leistungen als erster Violoncellist des Gewandhausorchesters, sowie als Lehrer am Konservatorium in Leipzig angestellt. Durch ein nervöses Leiden genötigt, einige Jahre später (1874) dem Violoncellspiel gänzlich zu entsagen, widmete er sich dem Studium des Gesanges und bildete sich zum Lehrer desselben aus. Als solcher wirkt er mit Erfolg an der Musikschule seiner Vaterstadt. Was die Kunst des Cellospiels an ihm verlor, beweist sein Schüler

Julius Klengel, einer der vorzüglichsten und gediegensten unter den Violoncellisten der Neuzeit. Derselbe wurde am 24. September 1859 zu Leipzig geboren und wirkt gegenwärtig in seiner Vaterstadt als erster Cellist in den Gewandhauskonzerten und als Lehrer am Konservatorium[1]. Klengel hat sich auch außerhalb seines Wirkungskreises nicht nur durch sein ausgezeichnetes Spiel, sondern auch als Tonsetzer für sein Instrument aufs vorteilhafteste bekanntgemacht. Unter seinen Werken mögen hier nur die als Op. 1, 3, 4, 5, 7, 9, 10, 11, 15 und 20 herausgegebenen Kompositionen hervorgehoben werden. Auch auf sein ohne Opuszahl erschienenes Sammelwerk „Unsere Lieblinge", welches „die schönsten Melodien alter und neuer Zeit" in geschickter Bearbeitung mit Klavierbegleitung enthält, sei hingewiesen. Jul. Klengel ist Königl. Sächsischer Professor.

Julius Hegar, ein jüngerer Bruder Emil Hegars, geb. 1846

[1] Ausführlichere Nachrichten über den Künstler waren nicht erhältlich.

in Basel, war in Leipzig Schüler seines Bruders, nachdem er in seiner Vaterstadt den Unterricht des Violoncellisten Katul genossen hatte. Er vollendete seine Ausbildung bei Jacquard in Paris, war sodann Solocellist in Lausanne und kam 1875 in gleicher Eigenschaft an das Orchester der Tonhalle in Zürich, wo er auch Lehrer am Konservatorium wurde. Beide Stellungen mußte der Künstler 1899 eines Augenleidens wegen aufgeben, hat aber seinen Wohnsitz in Zürich beibehalten.

Ein dritter Schüler Emil Hegars ist Hermann Heberlein, der indessen auch noch den Unterricht Karl Schröders und Bernhard Coßmanns genoß. Geboren am 29. März 1859 zu Markneukirchen im Königreich Sachsen, besuchte Heberlein von 1873—1877 das Leipziger Konservatorium. Im letzteren dieser Jahre konzertierte er in Süddeutschland und wurde darauf zu Ende desselben als Solocellist an das Königsberger Stadttheater berufen. 1883 übernahm er auch das Lehramt für sein Instrument an der dortigen Musikschule. Er schrieb: „Anfangs-Etüden" fürs Violoncell, „Praktische Cellostudien" (2 Hefte, Op. 5), Variationen für Violoncell mit Klavierbegleitung Op. 2), 2 Cellosätze (Op. 3), 4 Vortragsstücke (Op. 6) und gab auch eine Violoncellschule heraus. Später ging er nach Amerika. Weitere Nachrichten über ihn fehlen.

Die günstigen Erfolge, welche Friedr. Grützmacher mit seinen Zöglingen in Leipzig erzielt hatte, machten ihn bald zum gesuchtesten Lehrmeister Deutschlands. Nachdem er, wie schon erwähnt, im Jahre 1860 dem von Dresden aus an ihn ergangenen ehrenvollen Ruf gefolgt war, strömten ihm von allen Seiten Schüler zu. Nachstehend seien nur die besten derselben verzeichnet.

Oskar Eberle, geb. am 5. Juni 1841 zu Krossen a. d. Oder, erhielt von seinem Vater, welcher dort Stadtmusikdirektor war, den ersten Cellounterricht. Mit 14 Jahren war er schon soweit vorgeschritten, daß er in das Bilsesche Orchester aufgenommen wurde, welches damals seinen Standort noch in Liegnitz hatte. Er gehörte demselben fünf Jahre an, vor deren Ablauf er auch als Solist in den Konzerten der genannten Kapelle tätig war. Hierauf wurde er für zwei Jahre Grützmachers Schüler in Dresden, unter dessen schnell fördernder Leitung er die künstlerische Reife erlangte. 1867 erhielt Eberle einen Ruf nach Rotterdam als Lehrer an die dortige Musikschule, sowie als Solocellist bei den von der „Matchappy tot be-

vordering der Toonkunst" ausgehenden Konzerten. Zugleich wurde er für die Rotterdamer deutsche Oper als Solocellist engagiert. Von dieser letzteren Stellung trat er jedoch 1886 zurück. Der Künstler starb im Jahre 1901. Eberle war Ehrenmitglied der Konzertgesellschaft, bei welcher er mitwirkte, sowie auch der Studenten-Musikgesellschaft „Sempre crescendo" zu Leyden, ein Beweis, wie sehr man sein Talent in Holland schätzte.

Richard Bellmann, geb. am 8. Juni 1844 zu Freiberg im Königreich Sachsen, genoß anfangs den Unterricht F. A. Kummers und machte dann noch einen Kursus bei Grützmacher durch, besuchte aber inzwischen auch drei Jahre lang das Dresdener Konservatorium. Hierauf begab er sich nach Paris, um unter Franchommes Leitung dessen Kompositionen zu studieren, doch währte dies Verhältnis nicht lange, da Bellmann bald als erster Solocellist in die Großherzogl. Kapelle zu Schwerin berufen wurde. Seine Leistungen fanden dort so große Annerkennung, daß er vom Großherzog durch Verleihung des Kammervirtuosen-Titels ausgezeichnet wurde. 1878 verließ Bellmann seine Schweriner Stellung, in der er zwölf Jahre gewirkt, nahm seinen Aufenthalt in Bonn und war zunächst hauptsächlich als Konzertspieler tätig. Einige Zeit darauf bildete sich zu Köln das durch seine Reisen in Deutschland, England und Italien zu Berühmtheit gelangte Heckmannsche Streichquartett, welchem Bellmann beitrat, und dem er als besondere Zierde bis zu Heckmanns Tode (1891) angehörte.

Bellmann ist nicht allein als Solist, sondern auch als Quartettspieler zu den vorzüglichsten Violoncellisten der Gegenwart zu rechnen. Bei vollendeter technischer Durchbildung zeichnet sich sein Spiel durch musterhafte Reinheit, selten schöne Tongebung, Eleganz und edle, echt musikalische Vortragsweise aus.

Emil Boerngen verlebte seine Jugend in Emden, wo sein Vater Musikdirektor war. Geboren wurde er am 2. Februar 1845 zu Verden. Den ersten Musikunterricht erteilte ihm sein Vater. Dann begann er das Studium des Violoncellspiels bei dem Kammervirtuosen C. Mattys in Hannover. Die höhere Ausbildung erlangte er indessen erst unter der Leitung Grützmachers, dessen Lehre er drei Jahre genoß. 1870 ging Boerngen nach Helsingfors. Dort übernahm er die Stelle des ersten Cellisten am Theater. Daneben betätigte er sich vielfach als gern gehörter Solo- und Quartettspieler. Zwei Jahre

darauf folgte er dem Rufe als Solocellist an das Straßburger Theater. Diese Stellung verließ er nach mehrjähriger Wirksamkeit und wandte sich nach Salzburg, wo er für das Mozarteum engagiert wurde. Seit 1875 war er Lehrer des Violoncellspiels an der Königl. Musikschule zu Würzburg. Im Hinblick auf seine erfolgreiche Tätigkeit an diesem Institut wurde er 1883 durch Verleihung des Professortitels ausgezeichnet. Neben seiner amtlichen Tätigkeit war er nach wie vor auch als Solo- und Quartettspieler tätig. Er starb am 2. Dezember 1893 in Würzburg.

Richard Vollrath wurde am 16. Dezember 1848 in dem thüringischen, zu Sachsen-Meiningen gehörenden Orte Sonneberg geboren, wo sein Vater das Amt des Stadtmusikus bekleidete. Frühzeitig versuchte der Knabe sich auf verschiedenen Instrumenten, bis die Vorliebe für das Violoncell die Oberhand gewann. Sein erster Lehrer auf demselben war der Fürstl. Kammermusikus Roda in Rudolstadt. Während der Jahre 1865—1867 studierte er unter Grützmachers Leitung. Nach abgeleisteter Militärpflicht in Koblenz gehörte Vollrath von 1871—1873 der Emser Kurkapelle als erster Cellist an. Im folgenden Winter wirkte er bei dem Mannsfeldschen Orchester in Dresden mit. Seinen dortigen Aufenthalt benutzte er zu erneuten Studien bei Grützmacher. Dann trat er für zwei Jahre als erster Cellist in die Wiesbadener Kurkapelle. Seit dem September 1876 gehörte er in gleicher Eigenschaft der städtischen Kapelle zu Mainz an. Neben seiner amtlichen Stellung war er auch als Solospieler und geschätzter Lehrer tätig. Weitere Nachrichten über ihn fehlen.

Zu einem Violoncellvirtuosen von bedeutendem Range bildete sich Karl Friedr. Wilh. Fitzenhagen unter Grützmachers Führung aus. Dieser ausgezeichnete Künstler wurde am 15. September 1848 in dem braunschweigischen Städtchen Seesen geboren, wo sein Vater Stadtmusikdirektor war. Frühzeitig begann er die Musikübung, im fünften Jahre auf dem Klavier, im achten auf dem Violoncell und im elften auf der Violine. Außer diesen Instrumenten erlernte er nach und nach auch noch verschiedene Blasinstrumente, um bei den Aufführungen seines Vaters mit einzuspringen, wenn in dessen Orchester eine Vakanz vorhanden war. Durch diese vielseitige Tätigkeit erwarb sich Fitzenhagen bereits im jugendlichen Alter eine Routine in musikalischen Dingen, die ihm später sehr zustatten kam.

Den ersten regelmäßigen Cellounterricht empfing Fitzenhagen neben der Fortsetzung des Klavier- und Violinspiels von dem Herzogl. Kammermusikus Plock in Braunschweig. Bald trat er dort auch als Solist auf. Das eigentliche, ernste Studium begann aber für ihn erst zu Anfang Oktober des Jahres 1862, als er Theodor Müllers Schüler wurde. Darüber verflossen drei Jahre, nach deren Ablauf sich Fitzenhagen vor dem Herzog von Braunschweig im Hoftheater hören ließ. Das Probespiel fiel so befriedigend aus, daß der Herzog ihn, um seiner künstlerischen Laufbahn förderlich zu sein, gänzlich von der Militärpflicht entband. Zugleich gewährten hohe Gönner ihm die Mittel zur Fortsetzung seiner Cellostudien bei Grützmacher. Dies geschah im Mai 1867. Ein Jahr später wurde er trotz seiner Jugend zum Mitglied der Königl. Sächs. Kapelle ernannt. Von da ab trat er häufiger als Solospieler auf, wirkte auch 1869 bei der allgemeinen Musikerversammlung in Leipzig und 1870 beim Beethovenfest in Weimar mit. Franz Liszt wünschte ihn für die Weimaraner Kapelle zu gewinnen, doch zog Fitzenhagen es vör, einer im August 1870 an ihn ergangenen Berufung als Professor an das Kaiserl. Konservatorium in Moskau zu folgen. Dort entfaltete er eine ungemein rege und erfolgreiche künstlerische Tätigkeit sowohl als Konzert- wie auch als Kammermusikspieler. Auch bedeutende Resultate in pädagogischer Hinsicht erzielte er: er galt als der angesehenste Cellolehrer Rußlands. In betreff der besten seiner Schüler sei auf den letzten Abschnitt d. Bl. verwiesen.

Nachdem Fitzenhagen zum Konzertmeister der Kaiserl. Russ. Musikgesellschaft ernannt worden, übertrug man ihm um die Mitte der achtziger Jahre die Direktion des Moskauer Musik- und Orchestervereins. Der Künstler starb am 13. oder 14. Februar 1890 in Moskau.

Sehr fleißig war Fitzenhagen als Komponist. Außer einem von dem Petersburger Kammermusikverein preisgekrönten Streichquartett schrieb er 4 Cellokonzerte, 1 Suite für Violoncell und Orchester, 1 „Phantasie“ über Motive aus A. Rubinsteins „Dämon“ mit Orchester, eine große Reihe von Salonstücken, darunter 12 kleine Sätze im Umfange einer Quarte, 1 Ballade mit Orchester und ein Heft, enthaltend technische Cellostudien.

Albert Petersen, geb. am 23. Oktober 1856 in Lübeck, war, nachdem er bei Grützmacher studiert hatte, erster Cellist in Privat-

kapellen zu Dresden, Kreuznach und Kassel, erhielt dann Engagements nach Amerika und Pawlowsk bei Petersburg und bekleidete seit etwa 1880 die Stellung eines Solocellisten in Magdeburg, sowie diejenige des Cellolehrers am dortigen Musikinstitut. Weitere Nachrichten über ihn waren nicht erhältlich.

Karl Monhaupt, geb. am 9. März 1856 in Hamburg, begann seine Musikübungen mit dem Klavierspiel. Im 15. Lebensjahr entschied er sich für das Violoncell, auf welchem er die Anfangsgründe bei dem damaligen Cellisten des Zentralhallenorchesters seiner Vaterstadt, namens Katerbaum, erlernte. 1872 wandte er sich nach Sondershausen, um unter Leitung seines Bruders Fritz [1], welcher zu jener Zeit als erster Cellist der Fürstlich Sondershausener Kapelle angehörte, das Studium fortzusetzen. Hier blieb er drei Jahre, worauf er nach Dresden ging, um unter Grützmachers Leitung seine Ausbildung zu vollenden. Um 1890 war er erster Violoncellist der Musikgesellschaft und des Orchestervereins in Bern, sowie Lehrer an der dortigen Musikschule. Weitere Nachrichten waren nicht erhältlich.

Oskar Brückner, geb. am 2. Januar 1857 zu Erfurt, erhielt Cellounterricht vom Konzertmeister Herlitz in Ballenstedt, nachdem er bereits von seinem Vater für den Musikerberuf vorbereitet worden war. Den wichtigsten Teil seiner Studien absolvierte er aber bei Fr. Grützmacher in Dresden, wo er zugleich theoretischen Unterricht von Felix Dräseke erhielt.

Nach vollendeter Lehrzeit unternahm Brückner Konzertreisen in Deutschland, Rußland, Polen, Holland, Frankreich, Rumänien und der Türkei. Überall, wo er sich hören ließ, hatte er bedeutende Erfolge zu verzeichnen. Neben seiner gewandten Technik wirkte er besonders durch seinen breiten und warmen, voluminösen Ton. Von 1882—1884 war er als Solocellist am Großherzogl. Hoftheater in Neustrelitz tätig. Beim Rücktritt von dieser Stellung erhielt er den Titel als Kammervirtuose. Seit 1886 ist er erster Solocellist am Königl. Theater zu Wiesbaden. Zugleich erteilt er den Violoncellunterricht am Wiesbadener Konservatorium. Kompositorisch hat sich Brückner durch Lieder, Klavierstücke und verschiedene Werke für Vio-

[1] Derselbe ist jetzt erster Violoncellist der Königl. Theaterkapelle zu Kassel. Es waren keine Nachrichten über ihn zu erlangen.

loncello, darunter ein Konzert mit Orchester, betätigt. Brückner ist Königl. Preußischer Professor und Konzertmeister.

Brückners Amtsnachfolger in Neustrelitz, Otto Köhler, wurde am 21. Dezember 1861 zu Neuhaldensleben (Regbez. Merseburg) geboren, besuchte in Chemnitz die Schule und trat zur Ableistung seiner Militärpflicht 1879 in das Leib-Grenadierregiment zu Dresden. Dort blieb er bis 1882, um sich bei Grützmacher im Violoncellspiel zu vervollkommnen, welches er vorher schon auf eigene Hand getrieben hatte. Im Januar 1883 wurde Köhler für die Kapelle des Herzogs von Koburg-Gotha engagiert. Er versah diese Stellung zwei Jahre, während deren er unter Anleitung des Hofkapellmeisters Langert einen theoretischen Kursus durchmachte. 1885 erhielt er den Ruf als Solocellist nach Neustrelitz. Weitere Nachrichten fehlen.

Georg Wörl wurde am 3. März 1863 zu Franzensbad geboren und erhielt frühzeitig Musikunterricht von tüchtigen Lehrern. Geregelten Violoncellunterricht bekam er im 14. Lebensjahr von dem Prager Violoncellisten Franz Baudisch, einem Schüler von Fr. Hegenbart, sodann von Friedrich Grützmacher, dem er seine vollständige Ausbildung im Violoncellspiel verdankt. Im Alter von 17 Jahren trat Wörl zum erstenmal als Solist in die Öffentlichkeit. Weiterhin war er als erster Violoncellist und Solospieler in der Kapelle Strauß in Wien (1881—1883), am Tonhalle-Orchester in Zürich (1883—1886), in der städt. Kurkapelle in Karlsbad (1888—1891) und im Symphonie-Orchester der Musik-Ausstellung in Wien (1892) tätig. Seit dem 1. Oktober 1892 bekleidet er die Stelle des ersten Violoncellisten und Solisten in der Fürstlichen Hofkapelle zu Sondershausen; gleichzeitig wirkt er als Lehrer seines Instrumentes an dortigen Konservatorium. Wörl spielt öfters am fürstlichen Hofe und konzertiert als Solist auch auswärts. An Kompositionen veröffentlichte der Künstler 3 Violoncellstücke; auch hat er Violoncellwerke älterer Meister (F. A. Kummer, Jos. Merk, S. Lee, Fr. Hegenbart, F. Battanchon, A. Franchomme, J. de Swert) mit genauen Bezeichnungen versehen neu herausgegeben. Im Jahre 1911 erhielt Wörl den Titel Fürstl. Konzertmeister. Klarheit, Akkuratesse und ausgesprochener Schönheitsinn zeichnen neben trefflicher technischer Durchbildung die Leistungen des Künstlers in vorteilhaftester Weise aus.

Auch ein Deutsch-Amerikaner ist unter Grützmachers Schülern:

Emil Schenk, geb. zu Beginn der sechziger Jahre in Rochester (Nord-Amerika). 1879 wurde er von seinem Vater, einem Badenser, der sich als Musiklehrer in der genannten amerikanischen Stadt niedergelassen hatte, nach Dresden geschickt, um dort unter Grützmachers Leitung seine Cellostudien zu vollenden. Er machte schnelle Fortschritte und erregte bald die Aufmerksamkeit der Musikkreise Dresdens in so hohem Grade, daß man ihn schon Ende desselben Jahres in der dortigen Königl. Kapelle anstellte. Doch war dies Engagement ein nur vorübergehendes, denn nachdem Schenk seinen Kursus bei Grützmacher beendet hatte, kehrte er nach Amerika zurück. Bei seinem mehrmaligen öffentlichen Auftreten in New York hatte er glänzende Erfolge. Der bekannte Dirigent der Philharmonischen Konzerte daselbst, Theod. Thomas, ließ sich die günstige Gelegenheit nicht entgehen, den hochbegabten jungen Künstler als Solocellisten für sein Orchester zu gewinnen. Dadurch gelangte er zu immer allgemeinerer Anerkennung und Beliebtheit. Aber diese Tätigkeit wurde ihm, da Thomas mit seinem Orchester öftere Reisen in den Unionsstaaten unternahm, auf die Länge zu anstrengend, so daß er seinen Kontrakt löste. Um 1890 lebte er als selbständiger Künstler in New York, wo er nicht nur als Konzertspieler, sondern auch als sehr gesuchter Lehrer wirkte. Weitere Nachrichten über den Künstler fehlen.

Ein hervorragender Schüler Grützmachers und einer der ersten Cellisten der Gegenwart ist Hugo Becker, der Sohn jenes berühmten Geigers, welcher das Florentiner Quartett begründete, leider aber schon in der Blüte seiner Jahre (1884) starb[1]. Hugo Becker wurde am 13. Februar 1864 zu Straßburg im Elsaß geboren und empfing mit dem Eintritt des sechsten Lebensjahres den ersten Unterricht auf dem Klavier, weiter auch der Violine von seinem Vater. Als er neun Jahre alt war, hörte er einen Violoncellisten in der Kirche spielen, und dies machte einen solchen Eindruck auf ihn, daß er sich für das Violoncell entschied. Nun übernahmen ein Schüler Menters, der Cellist Kündinger in Mannheim, wohin Beckers Eltern 1869 gezogen waren, sowie Louis Hegyesi, der bekannte Schüler Franchommes, seine Ausbildung. Mit 15 Jahren hatte er sich so weit entwickelt, daß ihm die zweite Cellistenstelle im Mann-

[1] Näheres über Jean Becker und das Florentiner Quartett in des Verfassers „Die Violine und ihre Meister“, V. Aufl., S. 599 f.

heimer Hoftheater-Orchester offeriert wurde, die er auch annahm. Nach dreiviertel Jahren gab er sie aber auf, um bei Grützmacher einen Kursus durchzumachen, dessen Unterricht er sieben Monate genoß. Nach Hause zurückgekehrt, übernahm sein Vater die weitere Leitung, indem er ihm Etüden und Konzertstücke auf der Violine vorspielte, was ihn in betreff der Auffassung und des Vortrags noch wesentlich förderte. Auch ließ er ihn zur Übung nicht selten Violinstücke auf dem Cello spielen. Vom großem Wert für die musikalisch-künstlerische Richtung Beckers war ferner der Umstand, daß er im elterlichen Hause viel Kammermusik in bester Ausführung hörte und sich selbst mitwirkend daran beteiligte. Im Jahre 1880 beschloß Jean Becker, mit seinem in Rede stehenden Sohn Hugo und dessen Geschwistern, Jeanne (Pianistin) und Hans (Bratschist), Kunstreisen zu unternehmen, auf denen der siebzehnjährige Cellovirtuose seine ersten Lorbeeren pflückte. Als das Beckersche Familienquartett 1882 in London konzertierte, hatte unser Künstler Gelegenheit, viel mit Piatti zu verkehren und zu musizieren, was nicht ohne Einfluß auf sein Spiel blieb. Förderlich war ihm auch das im nächstfolgenden Jahre betriebene Studium der De Swertschen Violoncellkonzerte unter Anleitung ihres Autors, der, wie wir noch weiterhin bei Besprechung der belgischen Violoncellisten erfahren werden, der bedeutendste Schüler des Hauptmeisters Servais war.

Nachdem Becker somit die Methoden verschiedener Schulen (deutsch, französisch, italienisch, belgisch) studiert hatte, gingen seine Bestrebungen dahin — wie er selbst schreibt — „eine Behandlung des Cellos zu erzielen, die sich nicht nach den oft einseitigen und einander widersprechenden Anschauungen der verschiedenen Methoden richtet, sondern mehr die physiologischen Zusammenhänge berücksichtigt, woraus sich eine einfachere, leichtere und natürlichere Behandlung des durch Umfang, Tonlage, Saitenstärke so schwierigen Instruments ergibt." (Siehe das Schulwerk von Kummer-Becker, Peters in Leipzig.) Mit diesen Bestrebungen steht Becker auf durchaus modernem Boden[1].

Im Jahre 1883 folgte der Künstler einem Rufe Otto Dessoffs

[1] Eine wissenschaftlich erschöpfende Grundlage für dies Gebiet hat F. A. Steinhausen in seiner Schrift „Die Physiologie der Bogenführung auf den Streichinstrumenten" (Leipzig, Breitkopf & Härtel) gegeben.

als Solocellist an die Frankfurter Oper, da Jean Becker (der 1884 starb) das Reisen damals einstellen mußte. Dort begründete Becker mit James Kwast und Willy Heß gemeinsam ein Trio, gab aber seine Frankfurter Stellung 1886 wegen der sich häufenden Soloengagements wieder auf. 1887—1888 genügte er seiner Militärpflicht beim 1. Badischen Leib-Dragonerregiment Nr. 20 in Karlsruhe. Mit der Beförderung und Qualifikation zum Reserveoffizier entlassen, kehrte er von Karlsruhe, wo er auch mit Felix Mottl lebhaften Verkehr gepflogen hatte, 1888 nach Frankfurt zurück. Besondere Erwähnung aus jener Zeit verdient Beckers Verkehr im Hause Clara Schumanns und daraus sich ergebende Beziehungen zu Johannes Brahms. Auch verehelichte sich der Künstler damals. 1890 wurde er Mitglied des Museumquartetts, dessen erste Geige Heermann vertrat.

In der Folgezeit breiteten sich Ruf und Tätigkeit des Künstlers rasch weiter aus. Von 1891 ab konzertierte er alljährlich in London, vertrat des öfteren dabei Piatti in der Monday et Saturday Popular Concerts, bis er dauernd in die Nachfolge des Altmeisters einrückte. Auch mit Joachim und Lady Hallé (Wilma Neruda) wirkte er zusammen. Von 1893—1906 war Becker als Lehrer des Cello- und Kammermusikspiels am Hochschen Konservatorium in Frankfurt tätig, nebenbei ausgedehnte Konzertreisen durch ganz Europa, im Winter 1900—1901 auch durch Nordamerika unternehmend. Häufig spielte er in dieser Zeit in Bülows Berliner und Hamburger Konzerten.

Im Jahre 1909 wurde der hervorragende Künstler als erster Lehrer seines Instruments an die Berliner Hochschule für Musik berufen, wo er seither wirkt. Mit Dohnanyi und Marteau hat er eine Triovereinigung begründet, dagegen schränkt er seit 1910 seine Reisen, besonders das Solospiel, aus gesundheitlichen Gründen ein.

Unter Beckers Kompositionen ist ein Konzert für sein Instrument besonders namhaft zu machen. Der Künstler ist Preußischer Professor und Badischer Kammervirtuose, ferner auswärtiges Mitglied der Königl. Akademie in Stockholm.

Ein Schüler von Becker ist

Johannes Hegar, der am 30. Juni 1874 als Sohn Friedrich Hegars[1], des bekannten trefflichen Schweizer Künstlers, in Zürich

[1] Siehe denselben in der „Violine und ihre Meister", V. Aufl., S. 467.

geboren wurde. Mit achtzehn Jahren entschloß er sich, Violoncellist zu werden, nachdem er bereits von seinem zehnten Jahre ab den Unterricht Julius Hegars genossen hatte. Seinem Elternhause verdankt Hegar eine selten reiche musikalische Jugend. In den Jahren 1892—1894 besuchte er das Züricher Konservatorium und setzte seine Studien 1894—1897 am Hochschen Konservatorium in Frankfurt fort. Hier war er der erste Schüler von Hugo Becker, der kurz zuvor nach Frankfurt übergesiedelt war. Hegar machte sich Beckers geistreich durchdachte Lehrmethode[1] rasch zu eigen, so daß er bald den Lehrer bei dessen häufigen Reisen vorbereitend im Unterricht, sowie auch vom Jahre 1897 ab im Heermannschen Quartette zu vertreten imstande war. Daß dieses mit günstigem Erfolge geschah, beweist der Umstand, daß Heermann ihn für mehrere Tourneen in Italien, Südfrankreich und Spanien verpflichtete. Von 1898—1909 gehörte der Künstler zu dem bekannten Frankfurter Trio (Kwast, Rebner, Hegar, später übernahm Friedberg das Klavier), welches gleichfalls größere Reisen unternahm. Außerdem veranstaltete Hegar eigene Konzertreisen, die er auch heute noch erfolgreich fortsetzt.

Seit 1898 unterrichtet der Künstler an dem Hochschen Konservatorium, zuerst als vorbereitender Lehrer für Becker, den er auch diesmal gelegentlich wieder voll vertrat. Seit dem Jahre 1904 ist Hegar auch für die Ausbildungsklassen angestellt. Im Jahre 1906 begründete er mit Ad. Rebner die nach letzterem benannte Quartettvereinigung, die sich rasch einen guten Ruf in der Musikwelt erworben hat.

Von Schülern Hegars werden angegeben Bogaert, E. Wolf, Weisbach (derzeit zweiter Solocellist in Hamburg) und Lotte Hegyesi. Die letztere jugendliche Künstlerin, geboren 1893, war vorher Schülerin Hugo Beckers. Sie ist die Tochter des vortrefflichen Violoncellisten Louis Hegyesi, der uns später begegnen wird. Im Winter 1910 trat sie bereits in Köln, Nürnberg und Frankfurt mit bedeutendem Erfolge auf und erweckte die günstigsten Hoffnungen für ihre weitere künstlerische Laufbahn.

Boris Hambourg, Bruder des Pianisten Mark Hambourg, in London, Hermann Sandby in Kopenhagen und Arnold Földesy

[1] Siehe weiter oben bei Hugo Becker.

in Budapest sind ebenfalls Schüler Hugo Beckers. Nähere Nachrichten über diese Künstler fehlen indessen.

Karl Lübbe, geb. am 11. Februar 1839 in Halberstadt, begann seine musikalische Laufbahn als Mitglied der Regimentsmusik in Magdeburg, wurde dann in die Herzogl. Bernburgische Kapelle zu Ballenstedt berufen und kam bei Vereinigung der anhaltischen Herzogtümer nach Dessau. Da er sich sehr strebsam zeigte, gewährte der Herzog von Dessau ihm die Mittel, um sich unter Grützmachers Führerschaft noch zu vervollkommnen. Er erwarb sich große Gewandtheit und Geschicklichkeit, neigte aber zu virtuosen Experimenten, denen zuliebe er mancherlei komponierte. Seine Cellosätze sind unveröffentlicht geblieben. Nach Drechslers Pensionierung wurde er dessen Amtsnachfolger als erster Violoncellist der Dessauer Hofkapelle.

Lübbe starb im besten Mannesalter am 7. Januar 1888. An seine Stelle trat Hugo Jäger, geb. am 17. Mai 1848 in Warmbrunn. Derselbe genoß den Unterricht Poppers und Grützmachers, wurde darauf Mitglied der Hofkapelle des Fürsten von Hohenzollern in Löwenberg und war dann nach Auflösung derselben in Ems, Altenburg und Braunschweig tätig. Seit 1874 gehört er der Herzogl. Kapelle in Dessau an.

Aurel v. Czerwenka, geb. am 31. Dezember 1860 zu Karánsebes im ungarischen Komitat Szöreny, war zunächst Eleve der steiermärkischen Musikvereins in Graz. 1882 kam er nach Dresden und besuchte das dortige Konservatorium als Schüler Grützmachers, unter dessen Leitung er hierauf noch privatim studierte. Nach vollendeter Ausbildung wirkte er eine Zeitlang als erster Cellist im Mannsfeldschen Orchester zu Dresden mit und übernahm dann die Ämter des Solocellisten am Landestheater sowie des Lehrers am steiermärkischen Musikverein in Graz. Seine Leistungen zeugen von echt künstlerischer Begabung und Durchbildung. Weitere Nachrichten über ihn fehlen.

Es sind an dieser Stelle noch ein paar Schüler Grützmachers zu erwähnen, über welche nur unvollständige Nachrichten vorliegen. Vorab kommt der talentvolle Theodor Krumbholz in Betracht, welcher leider schon in jungen Jahren starb. Er war erster Violoncellist der Stuttgarter Hofkapelle mit dem Titel eines Königl. Württembergischen Kammervirtuosen.

H. Ruhoff wurde nach vollendetem Studium erster Cellist am königl. Theater zu Pest, mußte aber seine Stellung eines Nervenleidens halber aufgeben und lebte sodann als Musiklehrer in Zürich, wo er hauptsächlich an dem Musikinstitut seines Bruders unterrichtete. Gegenwärtig ist er Direktor eines Konservatoriums in Göttingen.

A. Heyn, geb. in Dresden, ist ausschließlich Grützmachers Zögling. Nach seiner Lehrzeit war er zunächst im Orchester der deutschen Oper in Rotterdam tätig. Gegenwärtig wirkt er als erster Violoncellist der Großherzogl. Kapelle zu Darmstadt.

In betreff der Violoncellisten Smith und Rüdinger, welche gleichfalls Grützmachers Schüler waren, sei auf die Mitteilungen über die holländischen und dänischen Cellisten verwiesen.

Als ein dritter Schüler Drechslers ist hier noch mit Auszeichnung Karl Schröder, geb. am 18. Dezember 1848 in Quedlinburg, anzureihen. Derselbe war in seinen Cellostudien mit 17 Jahren schon so weit vorgeschritten, daß er in die Fürstliche Kapelle zu Sondershausen aufgenommen werden konnte (1865—66). Nachdem er sich 1871 mit seinen Brüdern zu einem Streichquartett vereinigt hatte, welches sich durch seine Leistungen hervortat, nahm er 1873 die ihm dargebotene Stelle als erster Cellist in der Braunschweiger Kapelle an. Doch schon ein Jahr später folgte er dem an ihn ergangenen Ruf als erster Vertreter seines Instrumentes nach Leipzig und leitete auch zugleich den Cellounterricht im dortigen Konservatorium. Von Leipzig ging Schröder 1881 als Hofkapellmeister nach Sondershausen. In dieser Stellung wirkte er fünf Jahre; dann übernahm er die Direktion der deutschen Oper in Rotterdam. Von dort wurde er 1887 nach Berlin gezogen. Im Herbst 1888 übernahm er die Kapellmeisterstelle am Stadttheater zu Hamburg, kehrte jedoch am 1. Oktober 1890 als Hofkapellmeister und Direktor des Fürstl. Konservatoriums nach Sondershausen zurück. In dieser Stellung verblieb er bis zum Frühjahr 1907. Gegenwärtig wirkt er am Sternschen Konservatorium in Berlin.

Schröder veröffentlichte an Cellokompositionen: 3 Konzerte, Op. 32, 36 und 55, 3 Konzertstücke, Op. 38, 51 und 56, 1 Allegro di Sonatina, Op. 13, Stücke im Volkston, Op. 14, 1 Lied ohne Worte, Op. 15, und 1 Nocturno, Op. 42. Außerdem gab er eine Violoncellschule, Op. 16, eine Schule der Tonleitern und Akkorde, Op. 29, eine Schule des Trillers und Staccatos,

Op. 39, einen praktischen Lehrgang des Violoncellspiels, sowie eine größere Reihe Etüden und Übungsstücke heraus. Die letzteren tragen die Werkzahlen 22, 25, 35, 40, 44, 45, 46, 48 und 57. Auch Orchester- und Konzertstudien, sowie fünf klassische Stücke edierte er. Ferner befinden sich unter seinen Werken 2 Opern: „Aspasia" und „Der Asket".

Die der Dresdner Schule des Violoncellspiels eigene Kontinuität konnte sich in Wien nicht herausbilden, weil hier zu Beginn des 19. Jahrhunderts gleichzeitig mehrere Cellomeister tätig waren, zwischen denen ein solcher Zusammenhang, wie dort, nicht stattfand. Dafür aber genoß die österreichische Hauptstadt den schwerwiegenden Vorteil eines durch die Heroen der Instrumentalmusik reich befruchteten Musiklebens, welches auf alle Zweige der ausübenden Tonkunst, und also auch speziell auf das Violoncellspiel, belebend und fördernd einwirkte. Wenn nun auch dieser Einfluß nicht auf Wien allein beschränkt blieb, da die Werke jener genialen Männer nach ihrer Veröffentlichung allmählich in immer weitere Kreise drangen, so zogen doch die Wiener Musiker zunächst den Gewinn davon. Sie saßen an der Quelle und hatten daher Gelegenheit, die Schöpfungen der tonangebenden Meister aus erster Hand kennen zu lernen und zu studieren. Es sei nur an die Schuppanzighsche Kunstgenossenschaft erinnert, welche die Quartette Beethovens einübte und aufführte, bevor sie veröffentlicht wurden. Das Violoncell war dabei, namentlich zu Ende des 18. und zu Anfang des 19. Jahrhunderts, durch Anton Kraft und weiterhin durch Joseph Linke vertreten. Für den ersteren komponierte Beethoven die Cellostimme des Tripelkonzertes (Op. 56). Auch die Sonaten Op. 5, 69 und 102 des Meisters kommen hier als wichtige Werke der Violoncell-Literatur in Betracht.

Anton Kraft, von Beethoven scherzweise „die alte Kraft" genannt, wurde am 30. Dezember 1752 in dem böhmischen Städtchen Rokitzan geboren und bezog nach vollendetem Schulbesuch die Wiener Universität zum Studium der Rechtswissenschaft. Dort geriet er indessen bald in das musikalische Treiben, und da er das Violoncellspiel schon im elterlichen Hause fleißig geübt und bedeutende Fertigkeit darin erlangt hatte, so wurde es ihm nicht schwer, Anstellung in der kaiserl. Hofkapelle zu finden. Joseph Haydn, dem er als tüchtig empfohlen worden war, bestimmte ihn 1778 zum Übertritt in die Kapelle des Fürsten Esterhazy. Als aber dieser

Kunstmäzen Ende September 1790 starb, löste sich die Kapelle auf, und Kraft kehrte wieder nach Wien zurück, wo im Jahre 1793 mit Hinzuziehung seiner Person das Schuppanzighsche Streichquartett gegründet wurde, welches an jedem Freitag vormittags im Hause des Fürsten Lichnowsky musizierte. Seine eigentliche Tätigkeit hatte Kraft jedoch bis 1795 in der Kapelle des Fürsten Grassalkowitz und weiterhin in derjenigen des Fürsten Lobkowitz. Am 28. August 1820 starb er in Wien.

Von den Kompositionen Krafts wurden durch den Druck veröffentlicht: 6 Sonaten für Violoncell mit Baß, Op. 1 und 2, 3 konzertierende Duos für Violine und Violoncell, Op. 3, ein Violoncellkonzert mit Orchester, Op. 4, 2 Duos für 2 Violoncelle, Op. 5 und 6, und ein Divertissement mit Baß.

Unter Krafts Schülern sind dessen Sohn Nikolaus, und Birnbach zu erwähnen.

Heinrich August Birnbach, geb. 1782 zu Breslau, ging 1792 nach Berlin und erlernte dort das Klavier- und Violoncellspiel. Das Jahr 1802 führte ihn nach Wien, wo er den Unterricht Krafts genoß und im Opernorchester angestellt wurde. Zwei Jahre später engagierte ihn der Fürst Lubomirski in Galizien für seine Kapelle. 1806 kehrte er aber nach Wien zurück, und 1812 nahm er ein Engagement als erster Violoncellist am Pester Theater an. Von 1822—1824 hielt er sich wieder in Wien auf, beschäftigte sich eifrig mit der von einem gewissen Stauffer erfundenen „Chitarra col' arco", schrieb ein Konzert für dieselbe und spielte dasselbe auch in öffentlicher Versammlung. Im Jahre 1825 endlich erhielt er eine Anstellung in der Berliner Hofkapelle. Derselben scheint er bis zu seinem Tode angehört zu haben.

Nikolaus Kraft, geboren zu Esterhaz in Ungarn am 14. Dezember 1778, begann die Musikübung in seinem vierten Jahr auf einer großen, nach Art des Violoncells von ihm gehandhabten Bratsche. Nach zwei weiteren Jahren ließ er sich vor dem Fürsten Esterhazy mit einem Solostück hören, welches sein Vater zu diesem Zweck eigens für ihn geschrieben hatte. Mit acht Jahren begab er sich in Begleitung seines Vaters auf Reisen und konzertierte erfolgreich in Wien, Preßburg, Dresden und Berlin. Nach seiner Heimkehr suchte der junge Kraft die Lücken seiner bis dahin vernachlässigten wissenschaftlichen Bildung auszufüllen, worüber fünf Jahre hingingen. Während dieser

Zeit beschäftigte er sich mit seinem Instrument nur zur Erholung. 1796 trat er mit seinem Vater in die Lobkowitzsche Kapelle. Dieser Fürst, welcher sich lebhaft für den Jüngling interessierte und den Wunsch hegte, daß er sich noch weiter in seiner Kunst ausbilden sollte, gewährte ihm die Mittel, bei Louis Duport in Berlin einen Kursus durchzumachen. Dies geschah im Jahre 1801. Danach besuchte er Holland, um sich dort hören zu lassen. Fürst Esterhazy verlangte indessen seine schleunige Heimkehr, so daß er die begonnene Kunstreise nicht weiter fortsetzen konnte. Auf dem Heimweg trat er in Leipzig, Dresden und Prag auf, überall Enthusiasmus durch seine Leistungen erregend.

Nikolaus Kraft wurde im Jahre 1809 als Solocellist für die kaiserl. Oper engagiert, blieb aber dabei in seinem Verhältnis zum Fürsten Lobkowitz, welcher ihm eine lebenslängliche Rente unter der Bedingung offerierte, daß er sich ohne seine Erlaubnis nirgend anderswo hören lassen dürfe als in seinem Palais. Indessen kam es nicht dazu, weil der Fürst vom Jahre 1811 ab in die ernstlichsten Geldverlegenheiten geriet und überdies die freie Disposition über sein zerrüttetes Vermögen verlor. Kraft wurde aber dafür anderweitig entschädigt. Bei dem Wiener Fürstenkongreß des Jahres 1814 nämlich spielte er vor den in Wien versammelten gekrönten Häuptern, und der König von Württemberg fand so großen Gefallen an seinen Leistungen, daß er ihn zu seinem Kammervirtuosen ernannte. Er siedelte nun nach Stuttgart über und unternahm von dort aus 1818 eine Reise an den Rhein, die er bis nach Hamburg ausdehnte. Hier lernte er Bernhard Romberg kennen, der ihm alle Anerkennung zuteil werden ließ und dies dadurch bekundete, daß er mit ihm, als er 1820 Stuttgart besuchte, öffentlich ein Doppelkonzert vortrug.

Im Jahre 1824 verwundete Kraft sich den Zeigefinger der rechten Hand, wodurch er nach vergeblichen Heilversuchen genötigt war, in den Ruhestand zu treten. Er verzehrte seine Pension in Eger, wo er auch (am 18. Mai 1853) starb.

An Kompositionen für sein Instrument lieferte Kraft 4 Konzerte, 9 Duos, von denen 3 als Divertissements bezeichnet sind, 1 Polonäse, 1 Bolero, 1 „Scène pastorale“, 1 „Rondo à la chasse“ und 2 „Phantasien“, deren eine über Freischützthemen gesetzt ist. Auch Nikolaus Kraft hatte einen Sohn, mit Vornamen Friedrich, den er gleichfalls zu einem geschickten Cellisten heranbildete. Derselbe

wurde am 12. Februar 1807 in Wien geboren und gehörte als Kammermusikus der Stuttgarter Kapelle an. Sonst ist über ihn nichts weiter bekannt geworden.

Neben Anton Kraft, dem Großvater Friedrichs, war eine Reihe von Jahren als ausgezeichneter Quartettspieler der schon genannte Violoncellist Joseph Linke in Wien tätig. Er wurde am 8. Juni 1783 in dem schlesischen Orte Trachenberg geboren, erhielt den ersten Unterricht von seinem Vater und setzte nach dessen Tode seine Übungen bei einem gewissen Oswald fort. Im zwölften Lebensjahre kam er zu den Breslauer Dominikanern; dort waren seine Lehrer im Cellospiel Lose und Flemming; in der Theorie unterrichtete ihn der Organist Hanisch. Lose war Mitglied des Theaterorchesters, und als er aus diesem ausschied, trat Linke an seine Stelle. Doch blieb er in derselben nur bis 1808, da er sich dann nach Wien wandte. Hier wurde er alsbald von Schuppanzigh für das gräflich Rasoumowskysche Hausquartett gewonnen, welches bis zum Jahre 1816 oder 1817 bestand. Nach Auflösung dieses Vereins wurde Linke von der gräflich Erdödischen Familie nach Kroatien gezogen. Doch schon zwei Jahre später erschien er wieder in der Donaustadt, um als Solocellist beim Theater an der Wien mitzuwirken. 13 Jahre später erhielt er in gleicher Eigenschaft Anstellung an der kaiserl. Hofoper. Sein Tod erfolgte am 26. März 1837.

Linkes gedruckte Cellokompositionen bestehen in einem Konzert, 3 Heften Variationen, einer Polonäse, einem „Rondoletto" und in „Kapricen" über Rossinische Themen.

Während der alte Kraft und Linke, welchen Beethoven gleichfalls hochschätzte, in Wien vorzugsweise den gediegenen artistischen Standpunkt vertraten, repräsentierte dort

Joseph Merk hauptsächlich die virtuose Seite des Violoncellspiels. Dieser Künstler, geb. am 18. Januar 1795 zu Wien, welcher ursprünglich Geiger werden sollte und auf der Violine bereits in jungen Jahren weit vorgeschritten war, hatte das Mißgeschick, von einem Hunde derart gebissen zu werden, daß er den linken Arm, auch nach der Heilung, nicht mehr in die für das Violinspiel erforderliche Lage zu bringen vermochte. Er griff daher zum Violoncell, auf welchem er von Philipp Schindlöker[1] unterrichtet wurde.

[1] S. dens. S. 79 d. Bl.

Unter der Leitung desselben machte Merk so schnelle Fortschritte, daß er schon nach Ablauf eines Jahres bei einem ungarischen Magnaten als Quartettspieler engagiert wurde. Er blieb in dieser Stellung zwei Jahre, worauf er die österreichischen Länder bereiste, um sich in weiteren Kreisen bekanntzumachen. 1816 fand er Anstellung als erster Violoncellist der Hofoper zu Wien. Drei Jahre später (nach anderer Angabe erst 1827) trat er in die Kaiserl. Kapelle ein. 1821 wurde ihm am Wiener Konservatorium, welches weiterhin in betreff des Instrumentenspiels Wichtigkeit erlangte, die Lehrtätigkeit für das Violoncell übertragen. Letzteres Amt versah er bis 1848. 1834 ernannte ihn der Kaiser zu seinem Kammervirtuosen. Bald darauf unternahm er eine ausgedehntere Kunstreise, besuchte Prag, Dresden, Leipzig, Braunschweig, Hannover, Hamburg und begab sich von letzterer Stadt nach London.

In Wien erfreute sich Merk großer Beliebtheit. Er war, so berichtet E. Hanslick in seiner Geschichte der Wiener Konzertmusik (S. 245), als „fleißiger Concertgeber unermüdlich und stets von der Sympathie des Publikums getragen. Er concertirte häufig gemeinsam mit Mayseder, spielte mit Vorliebe dessen Compositionen und konnte füglich der Mayseder des Violoncells heißen ... Merk wirkte auch als Cellist in Böhm's Quartettproduktionen. Als Virtuose hatte er bald sowohl Linke als Friedrich Wranitzky überflügelt. Letzterer (ein Sohn des Violinisten und Kapellmeisters Anton Wranitzky) nahm unter den Wiener Cellisten jener Epoche gleichfalls eine geachtete Stellung ein und spielte gegen die zwanziger Jahre häufig Duos mit seinem Bruder, dem Geiger Anton W., in Concerten."

Merk starb in Wien am 16. Juli 1852. Von seinen Violoncellsätzen wurden gedruckt: 1 Konzert, 1 Konzertino, 1 Adagio und Rondo, 1 Polonäse, 4 Hefte Variationen, „Vingt Exercices" (Op. 11) und 6 Etüden (Op. 20). Ehedem wurden diese Kompositionen viel gespielt, doch sind sie im Laufe der Zeit allmählich aus der Mode gekommen wie die meisten anderen Cellosachen jener Periode.

Unter Merks zahlreichen Schülern sind die namhaftesten: Böhm, Träg, Marx und der Holländer Franco-Mendès.

Karl Leopold Böhm, geb. am 4. November 1806 zu Wien, genoß den Unterricht Merks im dortigen Konservatorium. Nacheinander war er dann Orchestermitglied des Josephstädtischen Theaters

und des Theaters an der Wien. Im September des Jahres 1824 ging er nach Donaueschingen, wohin er als Kapellist des Fürsten von Fürstenberg berufen war. Von dort unternahm er erfolgreiche Kunstreisen nach der Schweiz und Deutschland. Als im August 1849 die Donaueschinger Kapelle aufgelöst wurde, begab er sich nach Straßburg und trat in das Theaterorchester, unternahm auch einen Konzertausflug nach Vichy. Zu Anfang 1851 berief der kunstliebende Fürst von Fürstenberg wieder einige Mitglieder seiner früheren Kapelle, um sich eine kleine Kammermusik einzurichten. Unter denselben befand sich auch Böhm, der nun seine Künstlerlaufbahn in Donaueschingen beschloß. Von seinen Cellokompositionen veröffentlichte er ein Konzert, Duos, Phantasien, Variationen, Polonäsen und andere kleinere Stücke.

Anton Träg, ein Sohn des Wiener Tonsetzers Andreas Träg, wurde 1818 zu Schwechat bei Wien geboren, begann mit dem Musikunterricht im sechsten Jahre und besuchte weiterhin als Schüler Merks das Wiener Konservatorium. Am 28. Februar 1845 wurde er für das Prager Konservatorium als Lehrer des Cellospiels engagiert. Zehn Jahre später gab er aber diese Stellung wieder auf und kehrte nach Wien zurück, wo er am 7. Juli 1860 starb. Mit besonderer Vorliebe widmete Träg sich der klassischen Musik. Reichliche Gelegenheit, sich darin zu betätigen, wurde ihm im Clamschen Palais zuteil.

Von seinen Schülern zeichnete sich Heinrich Röver aus, der am 27. Mai 1827 zu Wien geboren wurde. Röver gehört zu denjenigen Violoncellisten, welche anfangs Violinspieler waren. Erst mit 18 Jahren entschied er sich für das Violoncell. Fétis sagt von ihm, er sei um 1863 der geschickteste Vertreter seines Instrumentes in Wien gewesen. Von seinen Kompositionen sind anzuführen: Idylle Op. 1, Mazurka Op. 8 und „Sérénade du Savoyard“ Op. 11. Röver starb am 13. Mai 1875.

Joseph M. Marx, geb. 1792 zu Würzburg, wo er auch seine musikalische Ausbildung erhielt, begann seine künstlerische Laufbahn als Mitglied des Theaterorchesters in Frankfurt a. Main, von wo er nach Wien ging, um dort unter Merk zu studieren. Weiterhin wirkte er in der Stuttgarter Kapelle, bis er als erster Violoncellist nach Karlsruhe berufen wurde. Zuletzt fungierte er hier als Musikdirektor. In dieser Stellung starb er am 11. November 1836. Seine

Tochter Pauline machte in den dreißiger und vierziger Jahren Aufsehen als Bühnensängerin.

Über Franco-Mendès s. die Cellospieler Hollands.

Zu den besten Wiener Violoncellisten um die Mitte des 19. Jahrhunderts gehörte Karl Schlesinger, geb. am 19. August 1813. Ursprünglich war die Violine sein Instrument. Nachdem er sich drei Jahre mit ihr beschäftigt hatte, ging er zum Violoncell über. Wer sein Lehrer auf demselben war, ist nicht bekannt. 1838 wurde er als Solocellist an das Pester Nationaltheater berufen. Diese Stellung gab er 1846 auf, da sich für ihn Gelegenheit fand, in gleicher Eigenschaft beim kaiserl. Opernorchester in Wien anzukommen. 1862 wurde ihm auch das Amt des Cellolehrers am dortigen Konservatorium übertragen. Am 18. Januar 1871 starb er.

Bemerkenswerte Schüler Schlesingers sind: Udel, Sulzer, Hummer und Hegyesi.

Karl Udel, geb. am 6. Februar 1844 zu Warasdin in Kroatien, wurde schon frühzeitig von seinem Vater, welcher Kapellmeister war, zur Musik angeleitet und ging im September 1859 zum Besuch des Konservatoriums nach Wien. Zunächst beschäftigte er sich hier unter Leitung des Professors Karl Heißler mit dem Violinspiel. Nach Jahresfrist ging er aber zum Violoncell über und genoß fünf Jahre hindurch den Unterricht Schlesingers. 1867 übernahm er bei der Oper in Pest die Cellistenstelle am ersten Pult; ein Jahr später kehrte er aber wieder nach Wien zurück und wurde dort 1869 für das Orchester des neuen Opernhauses engagiert. Nach und nach rückte er in seiner Stellung auf, und im Mai 1876 trat er im Konservatorium als stellvertretender Lehrer für Röver ein, dessen amtliche Obliegenheiten dann Hilpert für ein Jahr versah. Nach dem Rücktritt dieses Künstlers wählte man wieder Udel zum Ersatzmann. 1878 wurde der Cellounterricht am Konservatorium zwischen ihm und Hummer geteilt, welcher inzwischen zum ersten Solocellisten der kaiserl. Hofkapelle ernannt worden war. Hummer erhielt die drei oberen und Udel die drei unteren Klassen. Nach dreijähriger Tätigkeit erlangte letzterer den Professortitel. Eines Handleidens halber mußte Udel seine Stellung als Mitglied des Operntheaters aufgeben, wie er denn auch seitdem nicht mehr öffentlich spielt. Er lebt nun gänzlich dem pädagogischen Beruf.

Joseph Sulzer, geb. am 11. Februar 1850 zu Wien, absol-

vierte 1869 das dortige Konservatorium als einer der besten Schüler Schlesingers und wurde hierauf als Solocellist für die Italienische Oper und als Lehrer am Konservatorium in Bukarest engagiert. Dort blieb er vier Jahre. 1875 erhielt Sulzer Anstellung im Orchester des Wiener Hofoperntheaters. Kränklichkeit, die er sich durch Überanstrengung zugezogen, zwang ihn aber, sich nach drei Jahren von der Tätigkeit im Orchester zurückzuziehen. Wieder genesen, arbeitete er an seiner Vervollkommnung weiter, wobei ihm der freundschaftliche Rat Poppers zustatten kam, und 1880 wurde er als Solospieler an die kaiserl. Hofoper berufen. Daneben konzertierte und unterrichtete er. Dem Hellmesbergerschen Quartett gehörte er von 1882 bis 1885 an. Sulzer gab mehrere Kompositionen und Bearbeitungen für Violoncell bei Breitkopf & Härtel, D. Rahter und Cranz heraus. Am 16. August 1905 wurde er pensioniert.

Reinhold Hummer, geb. am 7. Oktober 1855 zu Linz a. d. Donau, begann seine Laufbahn in Wien, wo er erzogen wurde, frühzeitig mit dem Violinspiel, welches er sechs Jahre hindurch sehr eifrig betrieb. Dann erwachte in ihm der lebhafte Wunsch, das Violoncell zu erlernen. Sofort begann er das Studium dieses Instrumentes auf dem Wiener Konservatorium unter Schlesingers Führerschaft. Als Schlesinger gestorben war, wurde H. Röver Hummers Lehrer. Im ganzen besuchte er das Konservatorium vier Jahre. Seine Fortschritte waren so rapid, daß er seinen Mitschülern durch einstimmige Zuerkennung des ersten Preises vorgezogen wurde. Nachdem er die Kunstanstalt, welcher er seine Ausbildung verdankte, verlassen hatte, erhielt er sogleich eine Anstellung im Opernorchester, dem er seit dem 1. Januar 1873 angehörte. Vier Jahre später wurde er als Lehrer an das Konservatorium und 1878 als erster Solocellist in die k. k. Hofkapelle berufen. Auch erhielt er den Professortitel. Außer seiner amtlichen Tätigkeit wirkte der sehr beliebte Künstler sowohl in Wien wie auch auswärts als Konzert- und Quartettspieler. Er wurde am 1. November 1901 pensioniert.

In betreff Hegyesis ist auf die ungarischen Violoncellisten zu verweisen.

Zu den Violoncellvirtuosen erster Ordnung der Gegenwart zählt Friedrich Buxbaum, der am 23. September 1869 in Wien geboren wurde. Den ersten Unterricht erhielt er bei einem Hofmusiker namens Moser im Jahre 1877, also mit acht Jahren. 1883 trat er

ins Konservatorium ein, wo er ein Schüler von Hellmesberger war, und verließ es 1887. Im folgenden Jahre nahm er ein Engagement nach Glasgow an, wo er als Solocellist im Symphonieorchester tätig war. 1889 konzertierte er mit großem Erfolge in London.

1892 wurde er Teilnehmer des bekannten und weitgereisten Fitznerquartetts, in dem er bis 1899 verblieb. Im nächsten Jahre trat er als erster Solocellist in die Hofoper zu Wien ein, in welcher Stellung der Künstler, seit 1901 auch Professor an der k. k. Akademie für Musik sowie Partner des Roséquartetts, noch heute tätig ist.

Als ein älterer Zögling des Wiener Konservatoriums (1835 bis 1839) ist noch Joseph Huber, geb. 1816 in Wien, zu erwähnen. Derselbe ließ sich nach Fétis' Angabe während der Jahre 1836—1837 in den Konservatoriumskonzerten hören. Von seinen Violoncellkompositionen erschienen mehrere in Wien.

Ferner sei an dieser Stelle noch genannt Joseph Stransky, der zu Wien im Dezember 1890 oder Januar 1891, 81 Jahre alt, starb. Ehedem war er erster Violoncellist des k. k. Hofopernorchesters, dem er 43 Jahre angehört hat. Er machte sich als Schriftsteller für die Theorie des Violoncellspiels bekannt. Näheres über ihn kann nicht mitgeteilt werden.

Eine Reihe trefflicher deutscher Cellisten ging aus dem im Jahre 1811 eröffneten Prager Konservatorium hervor. An demselben war von 1822 ab als Violoncellehrer Johann Nepomuk Hüttner tätig, welcher am 1. Januar 1793 geboren wurde. Seine Studien machte er bei J. Zimmermann. Nach Absolvierung derselben wirkte Hüttner zunächst im Orchester des Pester Theaters mit. Zwei Jahre später ging er nach Lemberg. Von dort aus unternahm er 1820 eine Kunstreise in Polen und Rußland, worauf er ans Prager Konservatorium berufen wurde. Zugleich übertrug man ihm die Stelle des ersten Cellisten am dortigen Theater. Sein Spiel zeichnete sich durch bedeutende Gewandtheit und delikaten Ton aus. Im Adagio war sein Vortrag seelenvoll. Besonders geschätzt wurde Hüttner als Quartettspieler.

Einen vorzüglichen Cellisten bildete Hüttner in seinem Schüler Franz Hegenbarth (oder Hegenbart), geb. am 10. Mai 1818 zu

Gersdorf in Böhmen. Am 1. Mai 1831 trat er ins Prager Konservatorium und besuchte dasselbe bis zum 16. Mai 1837. Die Mittel zu seiner künstlerischen Ausbildung gewährte ihm der Fürst Kinsky. Im Mai 1865 wurde Hegenbarth das Lehramt am Konservatorium zu Prag übertragen, welches bis dahin von Moritz Wagner, dem Amtsnachfolger Goltermanns[1], verwaltet worden war. Er widmete sich demselben bis zu seinem am 20. Dezember 1887 erfolgten Tode.

Außer mehreren Kompositionen schrieb Hegenbarth auch eine Violoncellschule, doch ist nichts von alledem veröffentlicht[2]. Unter seinen Zöglingen zeichneten sich aus: Lang, Grünfeld, Wihan und Jeral.

Anton Lang, geb. am 10. November 1850 in Karlsbad, trieb vom zehnten Jahre an Klavier- und Violinspiel, entschied sich aber mit 13 Jahren für das Violoncell. 1865 wurde er Hegenbarths Schüler im Prager Konservatorium. Nachdem die Lehrzeit vorüber war, wirkte Lang als Solospieler in verschiedenen Konzertorchestern mit. Seit 1877 gehört er der Großherzogl. Kapelle in Schwerin als erster Cellist mit dem Titel eines Kammervirtuosen an.

Heinrich Grünfeld, geb. am 21. April 1855 in Prag, besuchte das dortige Konservatorium und genoß auf demselben Hegenbarths Unterricht. 1873 wurde er Solocellist an der Komischen Oper in Wien. Diese Stellung bekleidete er zwei Jahre. Im Dezember 1876 wandte er sich nach Berlin, wo er als Lehrer seines Instrumentes noch heute tätig ist. Außerdem veranstaltet er regelmäßige Konzerte in der Singakademie. Von Zeit zu Zeit unternahm er mit seinem Bruder Alfred erfolgreiche Konzertreisen in Deutschland, Rußland und Österreich. Überall fand sein schöner Ton und sein geschmackvoller Vortrag Anerkennung. 1886 erhielt er den Titel als Königl. Preußischer Hofcellist und 1903 den Professortitel.

Hans Wihan, geb. am 5. Juni 1855 zu Politz in Böhmen, ist gleichfalls Zögling des Prager Konservatoriums, welches er von 1868—1873 besuchte. Nach Absolvierung desselben studierte er noch zeitweilig unter Davidows Leitung. Seine vorzüglichen Leistungen

[1] S. dens. S. 136 d. Bl.

[2] Dagegen erfuhren seine 18 Übungen (Op. 8) kürzlich eine Neuausgabe durch G. Wörl.

verschafften ihm die Stellung eines ersten Solocellisten in der Münchener Hofkapelle, die er acht Jahre mit Ehren versah. Im Frühjahr 1888 wurde er als Nachfolger seines Lehrers Hegenbarth zum Professor des Violoncellspiels am Prager Konservatorium ernannt[1]. Wihan ist Cellist des bekannten „Böhmenquartetts".

Wilhelm Jeral, Solocellist der k. k. Hofoper in Wien, wurde am 2. Oktober 1861 zu Prag geboren. Er besuchte das Konservatorium seiner Vaterstadt, woselbst er Hegenbarths Schüler war, bis 1879. Von 1880—1886 war Jeral in Graz als Lehrer am Steiermärkischen Musikverein sowie als Solocellist am Theater tätig, außerdem vollendete er dort das Studium der Kompositionslehre bei Dr. Wilh. Mayer (Remy). Weiterhin wirkte der Künstler bis 1891 an der Deutschen Oper in Rotterdam und verbrachte die nächsten acht Jahre auf Konzertreisen (bis 1899). Von G. Mahler 1900 an die Wiener Hofoper gezogen, ist er seither in der Donaustadt neben seiner Stellung als Solist auch pädagogisch tätig, sowie im Prillquartett beteiligt. Jeral komponierte für sein Instrument ein Konzert mit Orchester, Solostücke und Studien, außerdem Lieder und anderes.

Ferner ist als Schüler Hüttners Selmar Bagge, geb. am 30. Juni 1823 in Koburg[2], zu nennen. Er erhielt seine künstlerische Ausbildung vom Jahre 1837 ab im Prager Konservatorium und wurde 1853, nachdem er noch einen Kompositionskursus bei Simon Sechter durchgemacht, Lehrer der Theorie am Wiener Konservatorium. Diese Stellung gab er im Jahre 1855 auf. In der Folge war er dann hauptsächlich musikliterarisch tätig, bis er 1868 nach Basel als Direktor der dortigen Musikschule berufen wurde. Am 17. Juli 1896 starb er daselbst.

Unter Hüttners Zöglingen befand sich auch ein kunstgeübter, strebsamer Dilettant. Es war Joseph Edler von Portheim, geb. am 6. Januar 1817 zu Prag. Derselbe hat sich lange Jahre um das Musikleben seiner Vaterstadt durch die eifrige Pflege der Kammermusik nicht nur in seinem gastfreien, von einheimischen und auswärtigen Künstlern vielbesuchten Hause, sondern auch außerhalb desselben verdient gemacht. Seit Gründung des Prager Kammer-

[1] Weitere Nachrichten über den Künstler waren nicht erhältlich.

[2] Fétis gibt irrtümlich an, daß Bagge gegen 1815 in Böhmen geboren wurde.

musikvereins (1876) stand er an der Spitze dieses Unternehmens, dem er unablässig seine Fürsorge widmete. Er starb am 3. September 1904.

Drei weitere, an dieser Stelle noch zu berücksichtigende Schüler des Prager Konservatoriums sind: Ebert, Cabisius und Popper. Sie genossen sämtlich den Cellounterricht Joh. August Jul. Goltermanns[1], welcher von 1850—1862 als Nachfolger Trägs Lehrer an der genannten Kunstanstalt war (s. S. 136 d. Bl.).

Ludwig Ebert, geb. am 13. April 1834 zu Schloß Kladrau in Böhmen, begann frühzeitig im Hause seines Vaters, welcher Fürstl. Windischgrätzscher Rentmeister war, seine Musikübungen und wurde 1846 nach Prag zum Besuch des dortigen Konservatoriums geschickt. Anfänglich genoß er den Unterricht Trägs. Als dieser aber nach Wien ging, studierte Ebert noch zwei Jahre unter Goltermanns Leitung. Vom Herbst 1852 bis Ostern 1854 war er dann Cellist an der Oper in Temesvar, worauf er als erster Vertreter seines Instrumentes für die Oldenburger Hofkapelle engagiert wurde, in der er bis zum Jahre 1874 wirkte. Vom Großherzog durch Verleihung des Konzertmeistertitels ausgezeichnet, folgte Ebert in demselben Jahre noch dem an ihn ergangenen Ruf als erster Cellist des Kölner Gürzenich-Orchesters und als Lehrer des Konservatoriums der rheinischen Metropole. In dieser Stellung blieb er bis zum 1. April 1888. Gegenwärtig lebt Ebert in Koblenz, wo er sich der Lehrtätigkeit widmet. An Kompositionen veröffentlichte er „Vier Stücke" für Violoncell und Klavier in Form einer Sonate (Op. 3) und 3 Charakterstücke (Op. 7).

Julius Cabisius, geb. am 15. Oktober 1841 zu Halle a. S., erhielt den ersten Unterricht von seinem Vater. Während der Jahre 1855—1861 studierte er unter Goltermann auf dem Prager Konservatorium. Hierauf war er Mitglied der Hofkapellen zu Löwenberg und Meiningen. Von letzterem Orte wurde er 1877 als erster Violoncellist in die Königl. Kapelle zu Stuttgart berufen. Cabisius starb am 3. April 1898 in Stuttgart.

David Popper, geb. am 18. Juni 1843 in Prag, erwarb sich, nachdem er das Konservatorium seiner Vaterstadt absolviert hatte,

[1] Nicht zu verwechseln mit dem später zu erwähnenden Georg Eduard Goltermann.

auf seinen Kunstreisen, die im Jahre 1863 ihren Anfang nahmen, bald einen bedeutenden Ruf als vorzüglicher, virtuosisch gebildeter Solospieler. Es wird berichtet, daß er in seiner Jugend hauptsächlich nach dem Muster der Violinvirtuosen Bériot und Vieuxtemps, also der belgisch-französischen Schule, sich gebildet habe, wofür auch die Art seines Spiels Zeugnis ablegt. Sehr gefeiert wurde er 1865 auf dem Karlsruher Musikfest und 1867 in Wien, wo er von 1868 an als erster Cellist bei der kaiserl. Oper engagiert wurde. 1873 gab er diese Position auf, um mit seiner Gattin, der berühmten Klaviervirtuosin Sophie Menter, Konzerttouren zu unternehmen, die ihn nach Deutschland, Frankreich, England und Rußland führten. Im Jahre 1886 wurde Popper als Professor an die königl. Landesmusikakademie in Budapest berufen, wo er noch heute tätig ist.

Poppers Spiel zeichnet sich durch höchst saubere und äußerst gewandte Technik, sowie durch feinsinnige und graziöse Vortragsweise aus. An Cellokompositionen veröffentlichte er 4 Konzerte, 3 Suitenwerke (Op. 16, 50 und 69), ein Requiem für drei Violoncelle mit Orchester, sowie eine ansehnliche Reihe von kleineren Salonstücken, die sich großer Beliebtheit bei den Cellisten erfreuen. Ein Lehrwerk ist seine „Hohe Schule des Violoncellspiels“ (40 Etüden), das große Schätzung genießt.

In Berlin fand, wie wir sahen, eine Beeinflussung von seiten Frankreichs durch die Gebrüder Duport[1] statt. Doch wurde dieselbe infolge der politischen Ereignisse der Jahre 1806 und 1807, unter denen Preußen so sehr zu leiden hatte, wieder nahezu gänzlich paralysiert, zumal Louis Duport bei Ausbruch des von Napoleon Bonaparte heraufbeschworenen Krieges (1806) nach Frankreich zurückkehrte und sein älterer Bruder, welcher sich bei seinem vorgerückten Alter ohnehin nicht mehr viel mit dem Cellospiel befaßt haben dürfte, zu derselben Zeit in den Ruhestand trat. Dennoch ist es möglich und sogar wahrscheinlich, daß der Violoncellist

[1] Auch die beiden Mara (Vater und Sohn) hatten Bedeutung für das Violoncellspiel in Berlin, doch nicht so große, wie die Gebrüder Duport. Über den älteren und jüngeren Mara ist das Erforderliche bei Besprechung der böhmischen Violoncellisten mitgeteilt.

Johann Friedrich Kelz, geb. am 11. April 1786 zu Berlin, wenn auch nicht gerade seiner regelmäßigen Lehre, so doch seiner gelegentlichen Beratung teilhaftig wurde[1].

Die ersten Lehrjahre brachte Kelz beim Stadtmusikus Fuchs zu, unter dessen Anleitung er sich mit beinahe allen Tonwerkzeugen beschäftigte, von denen ihn am meisten das Violoncell anzog. Auf diesem Instrument förderte ihn weiterhin sein Onkel Ad. Friedrich Milke, welcher selbst ein nicht übler Cellist war. Derselbe sorgte auch für sein Unterkommen in der Kapelle des Prinzen Friedrich August von Braunschweig-Öls, der er von 1801 ab vier Jahre hindurch angehörte. Als dieser Fürst 1805 gestorben war, kehrte Kelz nach Berlin zurück und wurde 1811 zum Königl. Kammermusiker ernannt. 1857 trat er in den Ruhestand, und im Januar 1862 starb er. Als Lehrer seines Instrumentes soll er sehr gesucht gewesen sein. Seine Kompositionen, deren Zahl sich angeblich auf ungefähr 300 beläuft, sind oberflächlicher Art und längst der Vergessenheit anheimgefallen.

Ungleich bedeutender als Kelz war im Violoncellspiel Moritz Ganz, welcher im Jahre 1804 zu Mainz geboren wurde und die Anfangsgründe der Musik bei seinem Vater erlernte. Im Violoncellspiel förderte ihn weiterhin der böhmische Cellist Johann Stiastny, der sich damals in Frankfurt a. M. aufhielt. Dann wirkte Ganz im Mainzer Orchester mit, bis er 1826 als erster Violoncellist in die Berliner Kapelle berufen wurde. Während seiner dortigen künstlerischen Tätigkeit unternahm er in den Jahren 1833 und 1837 Kunstreisen nach Paris und London. In Anerkennung seiner Leistungen erhielt er vom König von Preußen den Konzertmeistertitel. Sein Spiel, welches von gediegener Durchbildung zeugte, war künstlerisch abgerundet und machte einen in jeder Beziehung vorteilhaften Eindruck, ohne doch zu elektrisieren. Er starb am 22. Januar 1868. Seine Kompositionen sind anspruchslos und bestehen in Konzerten, Duetten und Variationen.

[1] Fétis bestreitet dies, indem er sagt: „Die deutschen Biographen Kelz' behaupten, er (Kelz) sei von Duport beraten worden, aber dies ist ein Irrtum, denn zu dieser Zeit (um 1811) war Duport nicht mehr in Berlin". Dies könnte nur auf Louis Duport bezogen werden, denn sein Bruder blieb bis zum Tode in Preußens Hauptstadt.

Unter den von Ganz ausgebildeten Schülern sind die bemerkenswertesten: Rietz, Lotze, Giese und Klietz.

Julius Rietz, geb. am 28. Dezember 1812 zu Berlin, hatte außer Ganz auch Bernhard Romberg für eine kurze Zeit zum Lehrer und entwickelte sich so rasch, daß er schon als 16jähriger Jüngling in das Orchester des Königsstädtischen Theaters seiner Vaterstadt eingereiht wurde. Sechs Jahre später wandte er sich nach Düsseldorf, wirkte an dem dortigen, von Immermann geleiteten Theater neben Mendelssohn als zweiter Dirigent, übernahm bei dessen Rücktritt vom Theater die alleinige Leitung der Oper und wurde 1836, als Mendelssohn dem Ruf nach Leipzig folgte, auch städtischer Musikdirektor. Dieses Amt bekleidete er bis 1847, in welchem Jahre er nach Leipzig übersiedelte, um als Kapellmeister am dortigen Theater zu wirken. In Leipzig wuchs seine Tätigkeit, da er nicht allein die Direktion der Singakademie, sondern 1848 auch die Leitung der Gewandhauskonzerte und den Kompositionsunterricht am Konservatorium übernahm, so sehr an, daß er sich genötigt sah, das Cellospiel mehr und mehr zu vernachlässigen. Zwar beteiligte sich Rietz während des Jahres 1849 noch mitwirkend an einzelnen der regelmäßigen Abonnements-Quartette des Gewandhauses, doch trat er als Solospieler nicht mehr auf. In Dresden, wohin Rietz 1860 als Hofkapellmeister ging, stellte er das Cellospiel fast gänzlich ein. Nur in Privatkreisen ließ er noch dann und wann sein Instrument erklingen, da seine Zeit durch die amtliche Tätigkeit, sowie durch die ihm übertragene Leitung des Dresdener Konservatoriums und durch die redaktionelle Tätigkeit bei den von Breitkopf & Härtel veranstalteten Gesamtausgaben der Werke unserer klassischen Tonmeister vollauf in Anspruch genommen war. Inmitten seiner vielseitigen künstlerischen Tätigkeit rief ihn am 12. September 1877 der Tod ab.

Rietz' Violoncellspiel war von tüchtiger, einfach würdiger Art und bewegte sich durchaus innerhalb der Grenzen des gediegenen Musikertums. Seine Cellokompositionen bestehen in 2 Konzerten und einer Phantasie mit Orchesterbegleitung. Letztere trug er am 15. Februar 1844 im Gewandhauskonzert zu Leipzig vor.

Wilhelm Lotze, geb. am 17. Januar 1817 zu Berlin, erlernte die Anfangsgründe des Cellospiels beim Königl. Kammermusikus Töpfer († 1865) und hatte dann noch Ganz zum Lehrer. 1837 erhielt er die Anstellung in der Königl. Kapelle seiner Vaterstadt, und von

1838—1852 gehörte er zu dem vortrefflichen Zimmermannschen Streichquartett. Lotze wurde 1872 pensioniert und starb zu Berlin Ende September 1890.

Joseph Giese, geb. am 24. November 1821 in Koblenz a. Rh., unternahm, nachdem er den Ganzschen Unterricht längere Zeit genossen, Kunstreisen durch Frankreich und die Schweiz und ließ sich dann in Haag nieder, wo er Lehrer an der Königl. Musikschule und erster Violoncellist am Französischen Theater wurde. Er hat zahlreiche Schüler gebildet. Unter diesen sei nur sein Sohn

Fritz Giese genannt, welcher am 2. Januar 1859 in Haag geboren wurde. Mit zehn Jahren war er so weit, daß er das zweite Konzert von Romberg öffentlich spielen konnte. Seine Studien vollendete er bei Grützmacher in Dresden und bei Jacquard in Paris. Nachdem er eine Kunstreise durch Schweden und Dänemark gemacht hatte, war er ein Jahr Solist bei dem Amsterdamer Park-Orchester und trat dann als Mitglied in den Mendelssohn-Quintett-Klub von Boston ein. Als Hauptstütze dieses Vereins war er längere Zeit bei den jährlichen Kunstreisen beteiligt, die derselbe in Nordamerika und Australien unternahm. Später lebte er als Solist in Boston, starb aber bereits im September 1896.

Der vierte von den oben erwähnten Ganzschen Schülern, Magnus Klietz, geb. am 29. April 1828 zu Altenkirchen auf der Insel Rügen, begann seine Musikerlaufbahn mit vierzehn Jahren als Lehrling bei dem Greifswalder Stadtmusikdirektor Abel. Nach einjährigem Unterricht auf der Violine und verschiedenen Holz-Blasinstrumenten wurde er zur Erlernung des Violoncells bestimmt, welches er zu seinem Hauptinstrument erwählte. 1848 ging er nach Berlin zum Konzertmeister Ganz, studierte unter dessen Leitung ein Jahr hindurch und wählte darauf Hamburg zu seinem ständigen Aufenthaltsorte. 1850 wurde er, als Nachfolger Joh. Aug. Jul. Goltermanns, am Stadttheater als erster Cellist angestellt. In dieser Position blieb er 17 Jahre, zugleich Unterricht erteilend. Dann trat er in das Philharmonische Orchester ein und wurde Mitbegründer des noch gegenwärtig in Hamburg bestehenden Quartettvereins.

Nächstdem ist als ein bemerkenswerter Berliner Violoncellist Julius Stahlknecht, geb. am 17. März 1817 in Posen, zu erwähnen. Als seine Lehrer werden Drews und Wranitzki genannt. Ihre Unterrichtsmethode muß gut gewesen sein, denn schon mit

21 Jahren (1838) war Stahlknecht so weit ausgebildet, daß er in die Königl. Kapelle zu Berlin eingereiht wurde. Er unternahm weiterhin in Gesellschaft seines Bruders Adolph, welcher ein respektabler Violinspieler war, einige Konzertreisen und gab mit demselben unter Hinzuziehung des Pianisten Karl Albert Löschhorn von 1844 oder 1846 ab längere Jahre hindurch Triosoireen, die sich großer Beliebtheit beim Berliner Publikum erfreuten. Nach Moritz Ganz' Tode rückte er mit dem Titel „Konzertmeister" in dessen Stelle ein. 1881 wurde er pensioniert. Zum Amtsnachfolger hatte er den Cellovirtuosen Louis Lübeck. Stahlknecht starb am 14. Januar 1892. An Violoncellkompositionen veröffentlichte er: 2 Konzerte und außerdem einige kleinere Sätze, wie z. B. Divertissements (Op. 3), eine Phantasie (Op. 6), 3 Stücke mit Klavier (Op. 8) und eine „Serenade espagnole" (Op. 11).

Einen vorzüglichen Cellisten bildete Stahlknecht in Albert Rüdel, welcher am 29. Februar 1840 zu Wittstock (Kreis Ostpriegnitz) geboren wurde, wo sein Vater Stadtmusikdirektor war. Während der Jahre 1859—1867 machte er seine Studien in Berlin bei Stahlknecht. Am 1. Juni 1867 wurde er als Königl. Kammermusikus angestellt und im Jahre 1880 zum Solocellisten der Königl. Kapelle ernannt. Öfters genoß Rüdel von da ab die Ehre, zur Mitwirkung in den Hofkonzerten herangezogen zu werden. Kaiser Wilhelm I. liebte sein Spiel und gab ihm dies wiederholt durch huldvolle Ansprachen zu erkennen. Als Kompositionen Rüdels für Violoncell sind zu verzeichnen: Romanze (B dur), Elegie (D moll), Introduktion, Andante et Tempo di Valse, 4 Phantasiestücke als Konzertsatz und viele kleine Salonstücke für Schüler. Alle diese Erzeugnisse haben Klavierbegleitung.

Einen erneuten Aufschwung erhielt das Violoncellspiel in Berlin durch die am 1. Oktober 1869 erfolgte Eröffnung der unter Joachims Leitung stehenden Abteilung der Königl. Hochschule „für ausübende Tonkunst". Anfangs erteilte der belgische Cellovirtuose Jules Deswert den betreffenden Unterricht an dem genannten Institut. Ihm folgte von 1873—1876 Wilhelm Müller in dieser Funktion. Beide Männer waren aber zu kurze Zeit an der Kunstanstalt tätig, um bedeutende Resultate zuwege zu bringen. Dies wurde erst durch die Anstellung Hausmanns erreicht, welcher seit dem Jahre 1876 als Lehrer des Violoncellspiels an der Berliner Hochschule wirkte.

Robert Hausmann, geb. am 13. August 1852 zu Rottleberode am Harz, besuchte das Gymnasium in Braunschweig und genoß daselbst von 1861—1867 zugleich den Violoncellunterricht Theodor Müllers, der ihn ungemein förderte. Hierauf wurde er Eleve der Berliner Hochschule für Musik und setzte in derselben unter Leitung von Wilhelm Müller, dem Neffen des eben erwähnten Braunschweiger Meisters, sein Studium etwa zwei Jahre hindurch weiter fort. Schließlich ging er zu Piatti und machte bei diesem in London und später auf seinem Landsitz zu Cadenabbia am Comersee noch einen Kursus durch.

Kurz darauf nahm Hausmann ein Engagement beim Grafen Hochberg in Schlesien als Cellist des von demselben gebildeten Streichquartetts an, nach dessen Auflösung er 1876 zum zweiten Lehrer des Cellospiels an der Berliner Hochschule für Musik ernannt wurde; drei Jahre später rückte er zum ordentlichen Lehrer auf und übte von da ab das alleinige Lehramt in seinem Fache aus. 1884 erhielt er in Anerkennung seiner verdienstlichen Wirksamkeit den Professortitel.

Hausmann gehörte zu den vorzüglichsten Repräsentanten seines Instrumentes. Er war aber nicht allein ein ausgezeichneter Solo-, sondern auch ein musterhafter Quartettspieler, was schon daraus hervorgeht, daß Jos. Joachim ihn zu seinem ständigen Quartettgenossen erwählte. Der Künstler starb am 19. Januar 1909.

Von Hausmanns Schülern haben sich in besonderer Weise hervorgetan: Roth, Dechert, Prill, Koch und Lüdemann.

Philipp Roth, geb. am 25. Oktober 1853 zu Tarnowitz in Oberschlesien, beschäftigte sich im elterlichen Hause vom achten bis zum zwölften Jahre mit dem Violinspiel und ging dann erst zum Violoncell über. Nachdem er daheim eine geraume Zeit mit seinen Brüdern dem Quartettspiel obgelegen hatte, wurde er auf der Berliner Hochschule für Musik Wilhelm Müllers und weiterhin Robert Hausmanns Zögling. Zugleich nahm er an den von Joachim geleiteten Unterrichtsstunden im Quartett- und Orchesterspiel teil, betrieb auch das Kompositionsstudium bei Wilh. Taubert und Woldemar Bargiel. Dauernd in Berlin ansässig, verließ er die Reichshauptstadt nur, um Konzertreisen zu machen, deren er noch eine um die Mitte der achtziger Jahre nach Rußland unternahm. Hauptsächlich widmete er aber seine Kräfte der pädagogischen Wirksamkeit. Der Künstler starb am 9. Juni 1898 in Berlin. Roth ist auch in ausgiebiger Weise

für die Celloliteratur tätig gewesen. Außer einigen seiner Originalkompositionen veröffentlichte er eine große Reihe verschiedenartiger beliebter Musikstücke im Arrangement für Violoncell und Klavier, sowie eine Violoncellschule nebst einem „Führer durch die Violoncell-Literatur", welch letzterer auch separat herausgekommen ist. Dieses der Empfehlung werte Verzeichnis soll bei erneuten Auflagen immer weiter fortgeführt und vervollständigt werden[1].

Hugo Dechert, geb. am 16. September 1860 in Potschappel bei Dresden, erhielt von seinem Vater, welcher Musiker war, mit sechs Jahren Anleitung im Violin-, und vom zehnten Jahre ab im Cellospiel. Bis 1875 genoß er dann den Unterricht des Kammermusikers Heinrich Tietz in Dresden. Nun begann Decherts praktische Wirksamkeit. Zunächst war er ein Jahr als erster Cellist beim Orchester des Belvedere auf der Brühlschen Terrasse in Dresden engagiert und hierauf, nach einigen Konzertausflügen in Sachsen und Schlesien, auch bei einem Konzertorchester zu Warschau. 1877 führte sein Weg ihn nach Berlin. Dort hatte er das Glück, durch Erlangung eines Stipendiums, sowie durch den Genuß des freien Unterrichts in der Hochschule für Musik, unter Leitung Rob. Hausmanns seine Studien fortzusetzen und zu vollenden. Seit 1881 gehört er der Königl. Kapelle zu Berlin an, wo er derzeit erster Solocellist mit dem Tite eines Königl. Kammervirtuosen ist. Daneben ist er als geschätzter Konzert- und Quartettspieler, sowie als Lehrer tätig.

Paul Prill, geb. am 1. Oktober 1860 zu Berlin, empfing von seinem Vater, einem Königl. Preuß. Militärkapellmeister, die erste Anleitung, und zwar im Klavier- und Violinspiel. Später übernahm der Musikdirektor W. Handwerg den Klavier-, und der Kammermusiker W. Sturm den theoretischen Unterricht. Daneben befaßte sich Prill noch mit der Erlernung des Cornet à piston bei seinem Vater. Erst in seinem 17. Jahre, nachdem er mit seinen Geschwistern unter Führung seines Vaters in Deutschland und Rußland konzertiert hatte, ging sein stets gehegter Wunsch, sich dem Violoncellspiel widmen zu dürfen, in Erfüllung. Hierbei war ihm der Kammermusiker Mahnecke behilflich, indem er ihm unentgeltlichen Unterricht erteilte. In Zeit von neun Monaten schon war er so weit auf dem Violoncell

[1] Bei Breitkopf & Härtel erschienen. Eine zweite vermehrte Ausgabe, bearbeitet von Carl Hüllweck, erschien im Jahre 1898. — Ein „Handbuch der Violoncell-Literatur" von Br. Weigl, wurde neuerdings angezeigt.

vorgeschritten, daß er nach vorangegangenem Probespiel als Freischüler in die Hochschule für Musik aufgenommen wurde. Er besuchte dieselbe vier Jahre hindurch und trat dann in die sogenannte, von W. Bargiel geleitete, Meisterklasse über, um sich noch im theoretischen Fache zu vervollkommnen, genoß aber zugleich auch den Unterricht Hausmanns weiter. Bald fand er Anstellung als Solocellist in der Berliner Symphoniekapelle, sowie im Orchester der Italienischen Oper. Von Anfang September 1882 bis Ende April 1885 wirkte er als Solocellist im Bilseschen Orchester mit. Eine derartige Tätigkeit genügte ihm auf die Dauer nicht: er strebte höher und wünschte sich dem Direktionsfach zu widmen. Nachdem Bilse sein Orchester aufgelöst hatte, fand er ein Engagement als Dirigent am Belle-Alliance-Theater in Berlin. Zeitweise fungierte er auch als Kapellmeister am dortigen Wallnertheater. Indessen hatte diese Tätigkeit nicht die gehoffte Folge, da keine Aussicht auf eine künstlerisch lohnendere Direktionstätigkeit vorhanden war. Dies bestimmte Prill, die ihm dargebotene Stelle als Solocellist an der Deutschen Oper zu Rotterdam anzunehmen. Wurde ihm daneben auch die Annehmlichkeit geboten, als Konzertspieler in und außerhalb Rotterdams aufzutreten, so verlor er doch sein Ziel in betreff der Dirigentenlaufbahn dabei nicht aus den Augen. Sein Wunsch wurde erfüllt, denn in der ersten Hälfte der achtziger Jahre wurde er zweiter Kapellmeister der Deutschen Oper in Rotterdam. 1889 ging er als erster Kapellmeister an das Stadttheater in Hamburg und leitete weiterhin von 1892—1901 die Oper in Nürnberg. Sodann wirkte er bis 1906 als erster Hofkapellmeister am Schweriner Hoftheater, dirigierte ein Jahr das Mozartsaalorchester in Berlin und bekleidet seit 1908 den Dirigentenposten am Münchener Konzertvereinsorchester. Als Konzertdirigent hat sich Prill auch auswärts betätigt (Petersburg, Moskau, Warschau usw.).

Friedrich Koch, einer bekannten Berliner Malerfamilie entstammend, wurde am 3. Juli 1862 geboren und begann seine Musikübungen im elften, das Violoncellspiel aber erst im 14. Jahre. Von 1879—1882 besuchte er die Königl. Hochschule für Musik und war speziell Schüler Hausmanns, sowie Succos und Bargiels in der Theorie und Komposition. Im Sommer 1883 wurde er nach abgelegtem Probespiel zum Königl. Kammermusikus ernannt. 1886 begründete er mit dreien seiner Genossen ein Streichquartett, welches

sich binnen kurzer Zeit eine geachtete Stellung im Berliner Musikleben erworben hat. Von Kochs Cellokompositionen waren bis 1890 nur zwei als Op. 1 und 2 im Druck erschienen. In neuerer Zeit hat der Künstler sich ganz der Komposition gewidmet. Nähere Nachrichten über ihn fehlen.

Otto Lüdemann, geb. am 7. September 1864 zu Bernkastel a. d. Mosel, war, nachdem sein Vater ihn dafür vorbereitet hatte, von 1876—1880 der Schüler Eberts im Kölner Konservatorium, dem er auch einen Teil seiner sonstigen künstlerischen Ausbildung verdankt. Zu Anfang 1880 bezog er die Berliner Hochschule für Musik und wurde auf derselben, außer dem obligatorischen Unterricht im Klavierspiel sowie in der Theorie, der Lehre Hausmanns bis 1883 teilhaftig. In diesem Jahre beteiligte er sich an dem zur Besetzung einer vakanten Cellistenstelle in der Königl. Preuß. Kapelle ausgeschriebenen Konkurrenzspiel, welches so gut ausfiel, daß er im Herbst des Jahres 1884 seine Ernennung zum Königl. Kammermusiker erhielt. Außer seiner amtlichen Tätigkeit wurde er von seinem Lehrmeister Hausmann zu dessen Stellvertreter in der Hochschule für Musik ausersehen und auch damit beauftragt, die noch weniger vorgeschrittenen Celloschüler derselben für die oberen Klassen vorzubereiten, — ein Beweis, wie sehr seine Leistungen geschätzt wurden.

Im Jahre 1901 wurde der Künstler Solocellist der Königl. Kapelle, und 1903 erfolgte seine Ernennung zum Kammervirtuosen. Auch erfuhr er wiederholentlich die Auszeichnung, in den musikalischen Soireen beim Kaiserpaar zu spielen.

Andere, der älteren und neueren Zeit angehörende Berliner Violoncellisten sind Griebel und Espenhahn.

Julius Griebel, geb. am 25. Oktober 1809 zu Berlin, erlernte bei seinem Vater, welcher Fagottist in der dortigen Königl. Kapelle war, das Cellospiel. Als Max Bohrer[1] derselben angehörte, erhielt er auch von diesem noch einigen Unterricht. Zu Anfang des Jahres 1827 wurde Griebel in die Königl. Kapelle aufgenommen, zu deren Solocellisten er neben Ganz aufstieg. Während der Jahre 1835—1841 unternahm er erfolgreiche Kunstreisen nach Holland, und weiterhin besuchte er auch Dänemark. Als Kammermusikspieler fand er Gelegenheit, sich in dem Zimmermannschen Streichquartett

[1] S. dens. S. 90 d. Bl.

auszuzeichnen, dessen ständiger Cellist er seit 1835 mehrere Jahre hindurch war. Er starb 1865.

Sein Zögling Hermann Jacobowsky, geb. am 19. Oktober 1846 in Neustrelitz, erhielt während der Schulzeit von seinem Vater, welcher Klarinettist der Mecklenburg-Strelitzer Hofkapelle war, Anleitung im Klavierspiel. Mit 16 Jahren entschied er sich für den Künstlerberuf, wählte zu seinem Instrument das Violoncell und ging nach Berlin, um bei Griebel Unterricht zu nehmen. Gleichzeitig wurde Rich. Wuerst sein Lehrer in der Theorie. 1864 trat Jacobowsky als Solocellist in die Liebigsche Symphoniekapelle. Daneben war er als Akzessist in der Königl. Kapelle tätig. Sechs Jahre später wurde er nach Jassy als Lehrer des Cellospiels an die dortige Musikschule berufen. Als aber bald darauf der deutsch-französische Krieg ausbrach, mußte er zu den Waffen eilen und machte den Feldzug mit. Nach Beendigung desselben erhielt er die ihm schon 1868 infolge eines glücklichen Probespiels verheißene Anstellung als Kammermusiker in der Königl. Kapelle.

Jacobowsky hat sich nicht nur als Solospieler, sondern auch durch seine Mitwirkung in den Triosoireen, bei welchen er gemeinschaftlich mit Hans Bischoff und Waldemar Meyer beteiligt ist, vorteilhaft bekanntgemacht. Außer einigen Salonstücken für Violoncell veröffentlichte er „Tonleiterübungen in 5 Stufen" und 22 Elementarübungen in der ersten Lage. Neuere Nachrichten über den Künstler fehlen.

L. Espenhahn, geb. zu Sandersleben, war zunächst Mitglied der Dessauer Hofkapelle, trat aber 1837 als Akzessist in die Königl. Preuß. Kapelle hinüber, nachdem er sich in Berlin als Solospieler hatte hören lassen. Doch blieb er noch nicht dauernd in dieser Stellung, sondern folgte einer Einladung zur Mitwirkung in der Hauskapelle des russischen Fürsten Narischkin. Nach dem Tode desselben wurde er wieder in die Berliner Kapelle aufgenommen. Seit 1852 gehörte er dem Zimmermannschen Streichquartett als Nachfolger Griebels an. Auch als Lehrer war er in Berlin vielfach tätig. Espenhahn starb dort am 16. Mai 1879.

Für München war während des ersten Viertels des 19. Jahrhunderts der Hauptrepräsentant des Violoncellspiels Philipp Moralt[1].

[1] S. dens. S. 89 d. Bl.

Er gehörte einer begabten bayerischen Musikerfamilie an, deren Mitglieder in der Münchener Hofkapelle angestellt waren. Diese Familie besaß in Joseph Moralt noch einen zweiten, jüngeren Cellisten. Über denselben ist Näheres nicht bekannt geworden. Er leistete aber so Gutes, daß er im Leipziger Gewandhauskonzert am 21. Januar 1847 zum Solospiel zugelassen wurde. Größere künstlerische Bedeutung hatte jedenfalls

Joseph Menter, welcher seine Ausbildung durch den älteren der beiden soeben erwähnten Moralts erhielt. Geb. am 19. Januar 1808 in dem bayerischen Orte Daudenkofen bei Landshut, begann er, wie so viele seiner Kollegen, mit der Violine, gab dieselbe aber bald auf, um zum Violoncell überzugehen. Kaum hatte er das 21. Lebensjahr zurückgelegt, so fand er in der Hohenzollern-Hechingenschen Kapelle Anstellung. 1833 erfolgte seine Berufung nach München. Der dortigen Kapelle gehörte er bis zum Tode an, welcher ihn am 18. April 1856 abrief. Menter — er ist der Vater der bekannten Klaviervirtuosin desselben Namens — machte sich außerhalb seines Wirkungskreises durch Kunstreisen in Deutschland, Österreich, Holland, Belgien und England, sowie auch durch mehrere Cellokompositionen bekannt, von denen einige erst nach seinem Ableben veröffentlicht wurden.

Menter hat mehrere gute Cellisten gebildet. Unter denselben gilt als der beste:

Hippolyt Müller. Er wurde am 16. Mai 1834 zu Hildburghausen geboren und erhielt den ersten Unterricht von seinem Vater. Seine Entwickelung war eine so rapide, daß er schon mit elf Jahren öffentlich als Solist auftreten konnte. Zur weiteren Ausbildung wurde er Menter überwiesen. Dieser gab ihm den Meistergrad. 1854 trat Müller als erster Cellist in die Münchener Hofkapelle. Zugleich übernahm er auch das Lehramt am dortigen Königl. Konservatorium. Am 23. August 1876 starb er in München. Sein Schüler

Gebhard Graf, seit 1874 erster Violoncellist in der Herzogl. Kapelle zu Braunschweig, geb. am 4. Februar 1843 zu Waal bei Buchloe in Bayern, besuchte von seinem 15. Jahre ab das Königl. Konservatorium in München, wurde nach vier Jahren aus demselben mit dem Zeugnis der Reife entlassen und konzertierte darauf in Hamburg, Warschau, Amsterdam, Frankfurt und München. Weiterhin war er sechs Jahre als Solocellist in der Fürstl. Kapelle zu Sonders-

hausen tätig, wirkte dann im Bilseschen Orchester ein Jahr als erster Cellist mit und nahm nach Ablauf desselben ein Engagement in der Großherzogl. Kapelle zu Strelitz an. Von dort wurde er nach Braunschweig berufen.

Ein vorzüglicher Zögling Menters war auch Ferdinand Büchler, geb. am 17. März 1817 zu Darmstadt, wo sein Vater Großherzogl. Kammermusiker war. Zum ersten Cellolehrer hatte er den Darmstädter Konzertmeister August Daniel Mangold, geb. am 25. Juli 1775 in Darmstadt. Derselbe war auf seinem Instrument ein ausgezeichneter Künstler aus der Rombergschen Schule und gehörte der Darmstädter Kapelle von 1814 bis zu seinem Tode an, welcher 1842 erfolgte. Büchler brachte es weit unter Mangolds Leitung, ging aber zu seiner Vervollkommnung noch zu Jos. Menter, den er, als derselbe eine Kunstreise nach Wien unternommen hatte, während des Winters 1838—1839 in den Münchener Quartettsoireen vertrat. Nach Darmstadt zurückgekehrt, fand er in der dortigen Kapelle, der er bereits vor seiner Anwesenheit in München angehört hatte, wieder Anstellung, indem er zum ersten Cellisten derselben ernannt wurde. Ein nicht ganz wieder beseitigtes Armleiden entzog Büchler der Öffentlichkeit als Solist, wogegen er als Kammermusikspieler auch weiterhin tätig blieb. 1881 ließ er sich nach 46 jähriger Dienstzeit pensionieren und starb am 6. August 1891 in Darmstadt.

Seine theoretischen Studien machte Büchler unter Leitung des Darmstädter Kantors Rinck. Sie befähigten ihn, einige Cellokompositionen zu verfassen, welche sich vor anderen vorteilhaft auszeichnen. Besonders ist dies in betreff seiner 5 Studienwerke der Fall; dieselben sind von bedeutendem pädagogischen Wert und infolgedessen an mehreren Musikschulen eingeführt. Außerdem schrieb er 2 Stücke für 4 Violoncelle und transkribierte auch 3 Stücke aus den Kantaten von Alessandro Stradella. Unter der Presse befanden sich 1889 die Arrangements von 25 Stücken älterer und neuerer Tonmeister mit dem Titel „Bunte Reihe“[1].

Valentin Müller, geb. am 14. Februar 1830 zu Münster in Westfalen, machte seine Studien bei Menter und setzte dieselben 1848 unter Servais in Brüssel fort. Während seines mehrjährigen Aufenthaltes in der belgischen Hauptstadt fungierte er eine Zeitlang als

[1] In Philipp Roths Führer (II. Ausg.) nicht als erschienen angegeben.

stellvertretender Professor am dortigen Konservatorium. 1858 begab er sich nach Paris und trat an Chevillards[1] Stelle in das Maurinsche Quartett ein. Zehn Jahre später folgte er einem Ruf nach Frankfurt a. M., wo er als Mitglied des Quartetts der Museumsgesellschaft und als Lehrer am Hochschen Konservatorium wirkt.

Joseph Werner, geb. am 25. Juni 1837 zu Würzburg, wurde 1852 Eleve des Münchener Konservatoriums und bildete sich in demselben als Violoncellist unter Menters Leitung aus. Im Jahre 1867 ging er nach Dresden zu Fr. Grützmacher, um sich mit dessen Unterrichtsmethode näher bekanntzumachen. Nachdem er als Solocellist in der Hofkapelle zu München Anstellung gefunden, wurde er auch Lehrer an der dortigen Musikschule und erhielt später den Titel eines Königl. Kammermusikers und Professors, woraus hervorgeht, daß er sich im Münchener Musikleben einer besonderen Wertschätzung erfreut.

An Kompositionen veröffentlichte Werner ein Quartett für 4 Violoncelle, Studien, Etüden, Kapricen, Solostücke, 1 Heft Stimmungsbilder, sowie 1 Lehrwerk mit Klavierbegleitung unter dem Titel: „Praktische Violoncell-Schule". In betreff derselben bemerkt die Münchener „Allgemeine Zeitung" vom 12. September 1886: „Über diese gänzlich theorielose, d. h. wirklich praktische Schule liegen eine ganze Reihe von Zeugnissen vor von berühmten Fachautoritäten, wie C. Davidow in St. Petersburg, Jos. Rheinberger, Ludwig Abel usw., auch vielfache Empfehlungen (vom bayerischen Kultusministerium) und Anerkennungen in den musikalischen Fachzeitschriften. Alle sind darüber einig, daß das vorgenannte Werk nach allen Seiten als bestes Lehrmittel in erster Reihe zu beachten sei." Die Wernersche Celloschule hatte bis 1889 bereits 5 Auflagen erlebt.

Unter den zahlreichen Schülern Werners mögen hier nur Heinrich Schübel in Karlsruhe, H. Schönchen in München, Emil Herbeck in Petersburg, Fräulein Marie Geist und Karl Ebner in München erwähnt werden.

Der letztgenannte Künstler wurde am 6. November 1858 in Deggendorf (Niederbayern) geboren. Den ersten Unterricht erteilte ihm der Bruder des S. 179 besprochenen Joseph Menter, sodann trat Ebner in die Münchener Musikschule ein, wo er Werners Schüler

[1] S. denselben unter den belgischen Cellisten.

wurde. In den Jahren 1875—1879 war er in der Karlsruher Hofkapelle angestellt, spielte auch öfters bei Hofe. 1879 wurde er durch Hermann Levi in die Münchener Hofkapelle berufen, wo er noch heute als Soloviolonecellist und mit dem Titel eines Königl. Bayerischen Kammervirtuosen wirkt. Einen Antrag nach Weimar im Jahre 1900 lehnte er ab. Ebner hat erfolgreich in Deutschland, Österreich und der Schweiz konzertiert. Unter den Kompositionen des Künstlers sind zu nennen: Violoncellstücke (Wiegenlied, 3 Czardas, Polonäse, Tarantelle u. a.), sowie verschiedene Studienwerke (Oktaventechnik, 80 Violoncellstudien, Der Virtuose), die anerkennende Aufnahme gefunden haben.

Einen ausgezeichneten Violoncellisten besaß Meiningen ehedem in Gustav Knoop, welcher 1805 zu Göttingen geboren wurde und bis 1842 Mitglied der Herzogl. Meiningenschen Kapelle war. Er soll, namentlich in betreff der Tonschönheit, ein glücklicher Rival Rombergs gewesen sein. Man erzählt von ihm, er habe sich lediglich verheiratet, um in den Besitz eines wertvollen Violoncells zu gelangen, welches seiner Frau gehörte. Bald nach der Hochzeit sei er dann mit dem Instrument auf Reisen gegangen, ohne wieder heimzukehren. Tatsache ist, das Knoop im Jahre 1843 nach Nordamerika auswanderte und am 25. Dezember 1849 in Philadelphia sein Leben endete.

Von Knoops Schülern sind zwei namhaft zu machen: Grabau und Mollenhauer.

Johann Andreas Grabau, geb. am 19. Oktober 1808, hatte, nachdem er Knoops Unterricht genossen, noch eine Zeitlang Fr. Kummer zum Lehrer. Er wählte im Jahre 1828 Leipzig zu seinem ständigen Wohnsitz, war aber dort berufsmäßig nur bis zu seiner Verheiratung tätig, die ihm die Möglichkeit gewährte, Musik zu seinem Vergnügen treiben zu können. Doch blieb er bis zu seinem Tode, welcher am 9. August 1884 erfolgte, Mitglied des Gewandhausorchesters. Grabau befaßte sich weniger mit dem Solo- als mit dem Quartettspiel, in welchem er sehr Schätzbares leistete.

Heinrich Mollenhauer, geb. am 10. September 1825 zu Erfurt, wurde seit seinem vierten Lebensjahre zum Klavier- und Violinspiel angeleitet und machte mit seinen beiden Brüdern unter Leitung des Vaters bereits als halberwachsener Knabe eine Kunstreise durch Deutschland. Später widmete er sich unter Knoops Leitung mit

gutem Erfolg dem Violoncellspiel. Mollenhauer gehörte von 1853 ab drei Jahre der Königl. Kapelle zu Stockholm an und wandte sich dann nach New York. Nachdem er die nordamerikanischen Staaten als Konzertgeber bereist hatte, ließ er sich 1867 in Brooklyn bei New York nieder und gründete dort eine Musikschule.

Vorzügliches leistete im Bereich der Kammermusik der Cellist des ehedem hochberühmten Müllerschen Streichquartetts, welcher mit Vornamen Theodor hieß. Er wurde am 27. September 1802 in Braunschweig geboren und starb dort am 22. Mai 1875. Man bezeichnete ihn als die eigentliche Seele des mit seinen Brüdern Karl (I. Violine), Georg (II. Violine) und Gustav (Bratsche) lange Jahre hindurch gepflegten Quartettbundes, dessen Glanzzeit in die Jahre 1831—1855 fällt. Während dieser Zeit unternahmen die Gebrüder Müller ruhmgekrönte Kunstreisen in Deutschland, Holland, Dänemark und Rußland. Auch in Paris ließen sie sich hören.

Bekanntlich erlebte das Müllersche Streichquartett seine Fortsetzung durch die Söhne Karls, des ältesten der soeben erwähnten Brüder, welcher als Konzertmeister der Herzogl. Braunschweigischen Kapelle angehörte. Der Violoncellist des jüngeren Quartettverbandes war

Wilhelm Müller, geb. am 1. Juni 1834 in Braunschweig. Zum Lehrer hatte er seinen Onkel Theodor. Nachdem er mit seinen Brüdern in der Meininger Kapelle sowie in Wiesbaden und Rostock tätig gewesen war, trat er 1873 als Solocellist in die Berliner Hofkapelle und übernahm zugleich den Cellounterricht an der Königl. Hochschule für Musik. In dieser Stellung blieb er drei Jahre, worauf er nach Amerika ging. Seitdem fehlen Nachrichten über ihn, lediglich kann angegeben werden, daß er im Oktober 1897 in New York starb.

Sein Schüler Eugen Sandow, geb. am 11. September 1856 zu Berlin, beschäftigte sich vom sechsten bis zum achten Jahre unter Leitung seines Vaters mit dem Violinspiel, gab dasselbe aber zugunsten des Violoncells auf und erhielt zunächst den Königl. Kammermusiker A. Rohne zum Lehrer. 1870 wurde er in die Hochschule für Musik aufgenommen und war hier von 1873—1876 Müllers Zögling. Im April des Jahres 1879 erfolgte seine Anstellung als Kammermusiker in der Königl. Kapelle. Weitere Nachrichten über ihn waren nicht erhältlich.

Durch vortreffliche Cellisten zeichnete sich seit Beginn des 19. Jahrhunderts Hamburg aus. Zunächst ist hier

Johann Nikolaus Prell anzuführen. Er wurde am 6. November 1773 in Hamburg geboren und machte sich um das dortige Musikleben ganz besonders durch die Veranstaltung von regelmäßigen Quartettakademien verdient. Am 18. März 1849 starb er. Sein Sohn

August Christian Prell erklomm unter Rombergs Leitung, als dessen letzter Schüler er galt, eine höhere Stufe der Künstlerschaft: ein maßvoll schönes und edles Spiel verlieh seinen Leistungen das Gepräge der Klassizität. Schon mit zwölf Jahren konnte er sich öffentlich hören lassen. Vier Jahre später wurde ihm die Anstellung als Kammermusiker in Meiningen zuteil, und 1824 erhielt er die Berufung nach Hannover als erster Cellist der dortigen Königl. Kapelle, welcher er bis zum 1. Februar 1869 angehörte, da er dann in den Ruhestand trat. Er war am 1. August 1805 geboren und starb am 3. September 1885 in Hanau (nach anderweiter Angabe in Hannover). Sein schönes Amati-Violoncell ging in den Besitz des Generalarztes Dr. Schaper über.

In Georg Eduard Goltermann, geb. am 19. August 1824 zu Hannover, bildete A. Ch. Prell einen ausgezeichneten Cellisten heran. Die letzte Feile erhielt er durch Joseph Menter während seines zweijährigen Aufenthaltes in München (1847—1849). Dort empfing er zugleich von Lachner Kompositionsunterricht. Nachdem er von 1850—1852 auf Kunstreisen gewesen war, wurde er Musikdirektor in Würzburg, blieb dort aber nur ein Jahr, da man ihn 1853 als zweiten Kapellmeister an das Frankfurter Theater berief, an welchem er von 1854 ab als erster Kapellmeister tätig war. Goltermann hat sich auch als Tonsetzer für sein Instrument hervorgetan. Für das Violoncell schrieb er außer 7 Konzerten eine ziemlich große Reihe von Salonstücken, die teilweise zu großer Beliebtheit gelangten. Er starb am 29. Dezember 1898.

Zwei andere namhafte Hamburger Cellisten sind die Gebrüder Lee. Der ältere, mit Vornamen Sebastian, wurde am 24. Dezember 1805 in Hamburg geboren und genoß seine Ausbildung durch Prell, den Vater. Mit 25 Jahren machte er in seiner Vaterstadt sowie in Leipzig seine ersten Debüts als Solospieler und unternahm darauf eine Reise über Kassel und Frankfurt nach Paris, wo er im April

1832 eintraf. Dort ließ er sich mit Beifall im „Théâtre italien“ hören. 1836 trat er in London auf und begab sich dann wieder nach Paris, um als Solocellist im Orchester der Großen Oper mitzuwirken. Dieser Tätigkeit widmete er sich von 1837—1868, worauf er wieder nach Hamburg zurückkehrte. Er starb dort am 4. Januar 1887. Seb. Lee hat eine beträchtliche Reihe von Kompositionen für sein Instrument veröffentlicht. Darunter befinden sich Divertissements, Phantasien, Variationen, Etüden usw., sowie eine große Anzahl leichterer und schwierigerer Duetten, von denen 4 Hefte unter dem Titel: „Ecole du Violoncelliste à l'usage du Conservatoire de Paris“ gedruckt wurden.

Zwei erwähnenswerte Schüler Seb. Lees sind Böckmann und Bieler.

Ferdinand Böckmann, geb. am 28. Januar 1843 zu Hamburg, genoß Lees Unterricht, nachdem Magnus Klietz[1], der damalige erste Cellist am Hamburger Stadttheater, sein Lehrer gewesen war. Im Sommer 1861 fand er Anstellung in der Dresdener Hofkapelle und war dann auch noch eine Zeitlang Kummers Zögling. Böckmann ist ein tüchtiger Violoncellist, der sich durch die Herausgabe alter Violoncellmusik in weiteren Kreisen bekanntmachte. Er ist Königl. Sächsischer Professor. Im Sommer 1911 konnte er sein 50jähriges Dienstjubiläum als Mitglied der Dresdener Hofkapelle begehen.

August Bieler, geb. am 9. Mai 1863 zu Hamburg, begann sein Cellostudium bei Lee im 14. Jahre und setzte es in Leipzig, wohin er im Januar 1879 ging, bei Karl Schröder[2] fort. Zu Ostern 1881 wurde er in die Fürstl. Sondershausener Kapelle aufgenommen. Zugleich erteilte er den Unterricht auf seinem Instrument am Fürstl. Konservatorium in Sondershausen. Dort verblieb er, seit 1885 als Solocellist, bis zum 1. April 1890. Sodann folgte der Künstler einem Rufe nach Braunschweig als erster Cellist der Herzogl. Hofkapelle und Lehrer am Konservatorium, in welchen Stellungen er, mit dem Titel eines Kammervirtuosen, noch heute sich befindet.

Bieler, im Besitz einer bedeutenden Technik, ist in verschiedenen Städten als Solist tätig gewesen, auch seit 1902 bei den Bayreuther

[1] S. dens. S. 172.
[2] S. dens. S. 156.

Festspielen. Als Quartettspieler hat er sich gleichfalls ausgezeichnet. Sein Ton ist kräftig und energisch, dabei aber geschmeidig und singend, seine Vortragsweise ausdrucksvoll und echt musikalisch.

Lees jüngerer Bruder Louis, dem man eine große Gewandtheit in der Bogenführung nachrühmte, wurde 1819 zu Hamburg geboren. Auch er unternahm viele Reisen, auf denen er sich namentlich in Leipzig, Kassel, Frankfurt, Paris und Kopenhagen hören ließ. Er veröffentlichte und schrieb auch wohl nur wenige Cellokompositionen, unter denen die „Trois Pièces gracieuses“ mit Klavierbegleitung hervorzuheben sind.

Endlich ist noch als ein geschätzter Violoncellist Hamburgs Albert Gowa zu erwähnen, der seine Ausbildung in der Leipziger Musikschule genoß, auf dem Violoncell speziell aber noch der Unterweisung Fr. Grützmachers und Davidows teilhaftig wurde. Er machte sich durch sein öffentliches Auftreten nicht nur in deutschen Städten, sondern auch in Kopenhagen und London vorteilhaft bekannt, nahm von 1867—1868 ein Engagement bei der Philharmonischen Gesellschaft seiner Vaterstadt an, folgte nach Ablauf desselben einem Ruf als Solocellist an den Bückeburger Hof und kehrte dann wieder nach Hamburg zurück, wo er noch lebt und wirkt. Geboren wurde er am 14. April 1843.

Andere deutsche Violoncellisten der Neuzeit von Distinktion sind: Ripfel, Groß, Bockmühl, Neruda, Seitz und Alwin Schröder.

Karl Ripfel war ein Sonderling und dazu in seiner Jugend ein sogenanntes Klavierwunderkind, bis der Badenser Minister de Touche ihn überredete, sich dem Cellospiel zu widmen und ihm auch selbst Anleitung dazu gab. Er brachte es sehr weit in technischer Beziehung, war aber so nervös, daß er sich, ausgenommen seine Jünglingsjahre, niemals dazu entschließen konnte, öffentlich aufzutreten. Seine Vortragsweise soll bizarr gewesen sein. Dabei war er ein ausgezeichneter Orchesterspieler; von einem seltenen Gedächtnis unterstützt, konnte er seine Cellopartie in der Oper auswendig spielen, als ihm einmal sein Kollege nicht das Blatt in der Stimme umwenden wollte. Dem Frankfurter Theaterorchester gehörte er 45 Jahre an. Sein Grab hat die Inschrift: „Carl Ripfel aus Mannheim, gest. d. 8. März 1876 im Alter von 77 Jahren.“ Hiernach müßte er im Jahre 1799 geboren worden sein. In den „Sig-

nalen für die musikalische Welt"[1] vom 19. März 1876 ist folgendes über ihn zu lesen: „Obschon in weiten Kreisen unbekannt, wurde er schon von Bernhard Romberg als der größte Techniker seines Instrumentes gepriesen, welches er bis zuletzt fast Paganinisch zu bemeistern wußte."

Ripfel war auch Komponist, hat aber niemals etwas von seinen Tongebilden herausgegeben. Als der Violinvirtuose Jean Becker ihn einst bat, ihm einige seiner Streichtrios zu überlassen, wurde er in schroffer Weise abgewiesen.

Johann Benjamin Groß, geb. zu Elbing am 12. September 1809, kam in jungen Jahren nach Berlin, um sich dort dem Studium des Cellospiels zu widmen, unter wessen Leitung, ist unbekannt. Nicht lange währte es, so fand er Anstellung im Orchester des Königstädter Theaters, welche er 1831 wieder aufgab. Nun wandte er sich nach Leipzig, ließ sich dort mehrfach, auch im Gewandhauskonzert, öffentlich hören und trat 1833 in das Liphardtsche Streichquartett in Dorpat, an dessen Spitze Ferdinand David stand. 1835 wurde er als erster Cellist für das Kaiserl. Theater in Petersburg gewonnen, in welchem er bis 1847 wirkte. Dann zog er sich mit einer Pension nach Deutschland zurück, fand sich aber bald darauf wieder in Petersburg ein, da der Großfürst Michael ihn in seine Umgebung berufen hatte. Er genoß indessen nicht lange die Annehmlichkeiten dieses Verhältnisses, denn am 1. September 1848 starb er an der Cholera. Von seinen Kompositionen, deren Zahl sich auf ungefähr 40 beläuft, erschienen für Violoncell ein Konzert, Etüden, Duetten, Variationen und verschiedene Salonstücke. Auch ein Konzert für Klavier und Violoncell, sowie eine Sonate für diese beiden Instrumente schrieb er.

Robert Emil Bockmühl, geb. 1820 in Frankfurt a. M., gest. am 3. November 1881 daselbst, war ein geschickter Violoncellist und fleißiger Komponist für sein Instrument. Er veröffentlichte ungefähr 70 Werke, bestehend aus „Phantasien", Variationen, Divertissements und Rondos über Opernthemen oder Nationalgesänge. Auch ein größeres Studienwerk veröffentlichte er unter dem Titel: „Etudes pour le développement du mécanisme du violoncelle; adoptées pour l'étude élémentaire de cet instrument au Conservatoire

[1] Dort ist als sein Todestag der 6. Februar angegeben.

royal de musique de Bruxelles, et au Conservatoire de musique de Bavière à Munich", Op. 17, 5 Hefte. Zu Anfang der fünfziger Jahre hielt Bockmühl sich in Düsseldorf auf. Damals komponierte Robert Schumann sein Violoncellkonzert, wobei er Bockmühls Rat hinsichtlich technischer Fragen in Anspruch nahm.

Franz Neruda, geb. am 3. Dezember 1843 in Brünn, beschäftigte sich vom achten Jahre an mit dem Violin- und vom zwölften ab mit dem Violoncellspiel, welch letzterem er sich weiterhin ausschließlich widmete. Im Jahre 1855 trat er zum ersten Male zu Ischl vor das Publikum. Hierauf machte er Konzertreisen in Deutschland und Rußland, worüber sein 20. Lebensjahr herankam. 1864 wurde er in der Kopenhagener Hofkapelle angestellt, welcher er zwölf Jahre angehörte. Während dieser Zeit ließ er sich häufig in Kopenhagen als Solist hören, ebenso in London, wo er zum öfteren Piatti in den „Popular-Concerts" vertrat. Auch in Manchester und Liverpool konzertierte er. Neuerdings produzierte er sich in Wien. Neruda hatte seinen Vater zum Lehrmeister. Doch verdankt er Servais manchen guten Wink. Von seinen Kompositionen veröffentlichte er über 30, darunter 1 Violoncellkonzert und kleinere Stücke für Cello mit Klavierbegleitung. Es mag noch bemerkt werden, daß er der Bruder der berühmten Violinvirtuosin Wilma Neruda ist.

Richard Seitz wurde am 28. Oktober 1854 in Gera geboren. Er begann mit dem Studium der Violine. Dem Violoncell sich zuzuwenden wurde er dadurch veranlaßt, daß sein Musiklehrer aus vieren seiner Zöglinge ein Quartett bilden wollte und es an einem Vertreter des genannten Instruments fehlte. Mit 14 Jahren entschloß sich der zunächst für den Architektenberuf bestimmte Knabe, Musiker zu werden und studierte noch als Schüler, sodann nach Verlassen der Schule bei dem Kammermusikus Kliebes in Gera Violoncell und bei Hofkapellmeister Tschirch Klavier und Theorie.

Nachdem Seitz vom März 1871 ab je ein halbes Jahr als Solocellist an der Kurkapelle in Bad Kreuznach und dem Elberfelder städtischen Orchester gewirkt hatte, wandte er sich nach Dresden, um Grützmachers Unterricht teilhaftig zu werden. Da dies wegen Überlastung des Meisters nicht möglich war, studierte Seitz bei dem Kammermusikus Tietz und trat in die Mannsfeldische Symphoniekapelle ein. Von Dresden siedelte er 1877 nach Frankfurt a. M. über, wo ihn Hofkapellmeister Albert aus Stuttgart hörte und ihn

für die dortige Hofkapelle verpflichtete. Dieser gehört der Künstler seit dem Herbst 1878 an. Auch in Stuttgart bestrebt, sich noch weiter auszubilden, trieb er Klavierstudien und nahm während der Theaterferien bei Klengel in Leipzig Unterricht auf seinem Instrument. 1891 avancierte er zum Solocellisten und wurde Professor am Königl. Konservatorium. Im Jahre 1895 erhielt er den Titel Königl. Kammervirtuose. Seitz gehört mehreren Kammermusikvereinigungen (Trio Max Pauer, Wendlingquartett) an. Als Komponist trat er mit einigen Vortragsstücken für sein Instrument hervor.

Alwin Schröder, der Bruder Karl Schröders[1], wurde 1855 zu Neuhaldensleben geboren, wo sein Vater städtischer Musikdirektor war. Dem Violoncellspiel widmete er sich erst, nachdem er seit seinem siebenten Lebensjahre lange Zeit das Klavier-, Violin- und Bratschenspiel getrieben und darin bedeutende Fertigkeit erlangt hatte. Im Jünglingsalter war er in mehreren Berliner Orchestern als erster Bratschist tätig. Bei einem Besuch im elterlichen Hause wandelte ihn die Lust an, sich auch einmal mit dem Violoncell zu befassen, und so übte er auf eigene Hand das Cellosolo in der Introduktion zu Rossinis Tellouvertüre ein, welches ihm so gut gelang, daß sein Bruder Karl, dem er es vorspielte, in ihn drang, sich weiter mit dem Violoncell zu beschäftigen, was auch geschah. 1875 hatte er auf diesem Instrument einen solchen Grad der Künstlerschaft erreicht, daß er im Herbst desselben Jahres als erster Cellist für das Liebigsche Orchester engagiert wurde. Diese Stellung vertauschte er mit derjenigen in der Fliegeschen Kapelle. Nachdem er dann noch im Laubeschen Orchester mitgewirkt hatte, wählte er 1880 Leipzig zu seinem Aufenthaltsort und vertrat dort anfangs provisorisch seinen Bruder Karl im Orchester. Als dieser das Hofkapellmeisteramt in Sondershausen übernahm, wurde er an dessen Stelle neben Klengel[2] zum ersten Cellisten des Gewandhaus- und Theaterorchesters, sowie zum Lehrer am Konservatorium ernannt. Überdies war er Mitglied des Petrischen Streichquartetts. Vom regierenden Fürsten von Sondershausen erhielt er den Titel eines Kammervirtuosen. An seinem Spiel werden sehr gewandte Technik, schöne

[1] S. dens. S. 156 d. Bl.
[2] S. dens. S. 144 d. Bl.

Intonation, vortreffliche Tongebung und empfindungsreicher Vortrag gerühmt. Mit bedeutendem Erfolg ließ er sich in den Hauptstädten Deutschlands, Belgiens und Rußlands hören.

Anfang der neunziger Jahre war Schröder am Symphonieorchester in Boston tätig, in welcher Stadt er auch gegenwärtig wieder wirkt. Dazwischen war er 1907—1908 Lehrer am Hochschen Konservatorium in Frankfurt a. M.

Ein Schüler von ihm sowie von Julius Klengel ist Max Kiesling, Sohn eines Kaufmanns und einer musikbegabten Mutter. Er wurde am 4. Januar 1866 in Pohlitz bei Greiz geboren und war von 1882 bis 1885 Schüler des Leipziger Konservatoriums, wo er den Unterricht der beiden genannten Meister genoß. Auch er begann, gleich vielen seiner Berufsgenossen, zuerst auf der Geige, die vom 14. Lebensjahre ab mit dem Violoncell vertauscht wurde.

Seit 1899 befindet sich Kiesling als Nachfolger von Georg Wille in der Stellung des ersten Solovioloncellisten am Theater- und Gewandhausorchester in Leipzig. Im Jahre 1908 wirkte er als erster Cellist bei den Bayreuther Festspielen. An seinem Spiel werden Tonschönheit, Präzision und Wärme des Ausdrucks neben hoher technischer Durchbildung gerühmt.

Wir reihen an dieser Stelle Otto Hutschenreuter ein, der seine violoncellistische Ausbildung ebenfalls in der ersten Hälfte der achtziger Jahre (1880—1883) am Leipziger Konservatorium erfuhr, außer seinem Instrumente noch Klavier und Theorie studierend. Geboren wurde Hutschenreuter am 24. April 1862 in Königsee (Thüringen) und besuchte das Gymnasium in Rudolstadt. Nachdem er, mit einem Preise bedacht, das Konservatorium verlassen hatte, war er von 1885—1892 als Solocellist am Philharmonischen Orchester und Lehrer an der Orchesterschule sowie am Konservatorium in Helsingfors tätig, wo er auch ein halbes Jahr stellvertretender Theaterkapellmeister war. Aus gesundheitlichen Rücksichten siedelte er nach Berlin über, wo er seinem Instrumente erneutes Studium widmete, zuerst bei Louis Lübeck (Solocellist der Königl. Oper), sodann auf der Hochschule bei Hausmann.

Nachdem Hutschenreuter ein Jahr am Sternschen Konservatorium und darauf einige Zeit am Frankfurter Museumsorchester als erster Violoncellist sowie als Solist am Hamburger Kurorchester gewirkt hatte, kehrte er, zwischendurch (1899) wieder in Berlin als Solo-

cellist der neugegründeten Oper des Westens beschäftigt, 1899 nach Helsingfors in seine frühere Stellung zurück. Doch zwang ihn das rauhe Klima abermals, Finnland, „wo es fast keine unmusikalischen Menschen gibt", zu verlassen. Er nahm nunmehr dauernden Wohnsitz in Berlin, wo er die Direktion des Schwantzerschen Konservatoriums und seit 1906 auch die des Konservatoriums des Westens übernahm. Seit 1903 leitet er die Charlottenburger Jugendkonzerte, veranstaltet auch eigene Konzerte als Violoncellist.

Hutschenreuter ist Verfasser mehrerer musikpädagogischer Werke die teils erschienen, teils im Druck sind: Theorie am Klavier; der erste Musikunterricht am Klavier; die Geige als Volksinstrument Neue Violoncellmethode, sowie eine analoge Methode für den Elementarunterricht auf der Geige.

VI. Frankreich, Belgien und Holland.

Die hervorragende Stellung, welche die Franzosen bezüglich des Violoncellspiels in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts einnahmen, wurde von ihnen auch weiterhin behauptet. Auf Deutschland vermochten sie indessen, vereinzelte Ausnahmen abgerechnet, seit dem epochemachenden Erscheinen Rombergs keine wesentliche Einwirkung mehr auszuüben. Dagegen beeinflußte dieser Meister in gewisser Beziehung das französische Cellospiel, wie aus einer Bemerkung in Baudiots Schule hervorgeht, in der S. 104 gesagt ist, daß Romberg den Gebrauch des kleinen Fingers beim Daumenaufsatz eingeführt habe. Auch das Zeichen ♀, welches Romberg für den Daumenaufsatz einführte, wurde in Frankreich, wo man, gleichwie anderwärts, bis dahin abweichende Signaturen dafür gebraucht hatte[1], allgemein adoptiert. Im übrigen blieb die Richtung der französischen Violoncellisten, ebenso wie hinsichtlich des Violinspiels, eine überwiegend virtuose, während man in Deutschland den Nachdruck auf das gediegene Musikertum legte, ohne die virtuose Seite zu vernachlässigen.

[1] Bréval braucht in seiner Schule für den Daumenaufsatz folgendes Zeichen: ss, Alexander in der seinigen: ⊣, Müntzberger: ⧺ und +.

Wieder anknüpfend an den vorigen Abschnitt über Frankreich ist vorab

Auguste Joseph Franchomme zu erwähnen. Dieser Künstler, welcher zu den bedeutendsten Männern seines Faches gehörte, wurde am 10. April 1808 zu Lille geboren und erlernte die Anfangsgründe seines Instrumentes bei einem mittelmäßigen Lehrer seiner Vaterstadt, namens Mas. 1825 kam er aufs Pariser Konservatorium als Schüler Levasseurs, nach dessen Rücktritt vom Lehramt Norblin seine weitere Leitung übernahm. Franchommes großes Talent entwickelte sich unter der Führerschaft beider Mentoren so rasch, daß man ihm gleich im ersten Jahr seines Besuches des Konservatoriums den ersten Preis beim Konkurrenzspiel der Anstaltszöglinge zuerkannte. Er verstand es, einen vollen, sympathischen Ton aus dem Instrument zu ziehen und besaß bei musterhafter Intonation die seltene Gabe einer ebenso gefühl- wie geschmackvollen Vortragsweise. Besonders zeichnete er sich durch ein reizvolles Kantilenenspiel aus. Begreiflich ist es daher, daß er bei seinem öffentlichen Auftreten stets großen Enthusiasmus erregte.

Franchomme bekleidete in Paris nacheinander mehrere Ämter. Zuerst gehörte er während der Jahre 1825 und 1826 dem Orchester des Theaters „Ambigue Comique" an. Dann trat er 1827 zum Orchester der Großen Oper hinüber, blieb aber in demselben nur ein Jahr. Länger gehörte er dem Orchester der Italienischen Oper an. Doch gab er nach einigen Jahren auch diese Position auf. Dagegen veranstaltete er mit dem berühmten Geiger Delphin Allard regelmäßige Quartettabende und übernahm auch 1846 den Cellounterricht am Pariser Konservatorium. Am 21. oder 22. Januar des Jahres 1884 starb er. Seine Kompositionen, bestehend in einem Konzert, Nocturnos, Etüden, Variationen und mancherlei kleineren Salonstücken, sind zum Teil für Cellospieler noch von Wert. Zu seinen besten Erzeugnissen gehören die 12 Kapricen (Op. 7), welche allen Ansprüchen an derartige Stücke gerecht werden[1].

Die bekannteren Schüler Franchommes sind: Vidal, der jüngere Jacquard und Barbot.

Louis Antoine Vidal, geb. zu Rouen am 10. Juli 1820, widmete sich, nachdem er seine Cellostudien beendet hatte, vorzugs-

[1] Kürzlich von Georg Wörl neu herausgegeben.

weise der musikliterarischen Tätigkeit. Durch sein wertvolles Werk: „Les instruments à archet“ ist er zu einer hervorragenden Stellung unter den französischen Musikschriftstellern der Neuzeit gelangt. Er starb im April 1891 in Paris. (Nach anderer Angabe am 7. Januar desselben Jahres.)

Der jüngere Jacquard, mit Vornamen Louis Auguste, geb. am 26. Dezember 1832 zu Pont le Voy, zeichnete sich als Schüler des Pariser Konservatoriums so aus, daß ihm 1850 der zweite und 1852 der erste Preis zuerkannt wurde. Er ist ständiges Mitglied des Orchesters der Conservatoire-Konzerte.

Jean François Barbot, geb. 1847 zu Toulouse, ließ sich nach vollendetem Studium im Pariser Konservatorium in seiner Vaterstadt nieder und ist dort noch gegenwärtig künstlerisch tätig.

Demnächst nennen wir Vaslin, der 1793 geboren wurde und 1889, nahezu 100 Jahre alt, in St. Julien sur Sarthe starb. Er war Solocellist im Pariser Opernorchester und während mehr als 30 Jahren (bis 1859) Lehrer seines Instruments am Konservatorium, wo Chevillard sein Nachfolger wurde. Einer der besten Schüler Vaslins ist Tolbeque, von dem wir weiterhin hören werden.

Andere französische Cellisten der Neuzeit sind: Battanchon, Seligmann, Dancla, Lebouc und Jacquard der ältere. Sie waren sämtlich Schüler Norblins[1].

Felix Battanchon, geb. am 9. April 1814 zu Paris, besuchte das Konservatorium seiner Vaterstadt und studierte in demselben unter Vaslin und Norblin, die ihn zu einem tüchtigen Cellisten heranbildeten. Nachdem er sich als Solospieler mannigfach betätigt hatte, wurde er 1840 im Orchester der Großen Oper angestellt. Seine Kompositionen bestehen in zweckmäßigen Etüden, von denen mehrere Hefte veröffentlicht wurden, in Kapricen, Duetten, Terzetten (für 3 Violoncelle) und in Salonstücken verschiedener Art. Sein Op. 4, welches 24 Etüden enthält, ist als Unterrichtswerk im Pariser Konservatorium eingeführt.

Hippolyte Prosper Seligmann, dem Namen nach von deutscher Abkunft, wurde am 28. Juli 1817 in Paris geboren, trat am 2. Dezember 1829 ins dortige Konservatorium und hatte Norblin zum Lehrer auf dem Violoncell, sowie Halévy in der Komposition.

[1] S. dens. S. 109 d. Bl.

1834 erhielt er den zweiten und zwei Jahre später den ersten Preis. Nachdem er Mitte 1838 das Konservatorium verlassen hatte, spielte er viel öffentlich, unternahm im Laufe der Zeit auch Kunstreisen durch das südliche Frankreich, Italien, Spanien, Belgien und Deutschland. Die Schönheit seines Tones verdankte er mit einem kostbaren Amati-Cello von großem Format. Als Komponist kultivierte Seligmann nur das Salon-Genre. Seine Violoncellsätze werden aber nicht mehr zum Solospiel benutzt.

Arnaud Dancla, geb. am 1. Januar 1820 in Bagnières de Bigorre, war gleichfalls Norblins Schüler im Pariser Konservatorium. Von demselben wurde er 1840 mit dem ersten Preise entlassen. Dancla zeichnete sich ganz besonders als Quartettspieler aus. An Cellokompositionen veröffentlichte er Etüden (Op. 2), 2 Hefte Duetten, eine „Phantasie" über Motive aus Aubers „Sirene", „Melodien" und eine Celloschule: „Le Violoncelliste moderne."

Charles Joseph Lebouc, geb. am 22. Dezember 1822 zu Besançon, besuchte das Pariser Konservatorium und hatte zunächst Vaslin für kurze Zeit, in der Folge aber Norblin zum Lehrer. Auch er tat sich im Kammermusikspiel hervor. Außer einigen Piecen für Violoncell mit Klavierbegleitung verfaßte er eine „Méthode complète et pratique de Violoncelle".

Léon Jean Jacquard der ältere, geb. am 3. November 1826 zu Paris, verlebte seine Jugendjahre in Pont le Voy bei Blois. Dorthin hatte sich Hus-Desforges[1] zurückgezogen, und von diesem empfing Jacquard den ersten Cellounterricht. Als Hus-Desforges Anfangs 1838 starb, übernahm ein gewisser Levacq die weitere Führung Jacquards, bis derselbe nach Paris zum Besuch des dortigen Konservatoriums ging. Hier wurde er Norblins Klasse zugewiesen. Er zeichnete sich unter seinen Mitschülern in solchem Maße aus, daß er 1842 den zweiten und 1844 den ersten Preis erhielt.

Jacquard genoß den Ruf eines virtuos geschulten Spielers. Sehr geschätzt war er aber auch als Mitglied des Orchesters der Konservatoriums-Konzerte, sowie der von dem Violinisten Armingaud unternommenen Kammermusik-Soireen, bei welchen außerdem der Geiger Mas und der Bratschist Sabatier beteiligt waren. Für seine un-

[1] S. dens. S. 111 d. Bl.

gewöhnliche Befähigung spricht auch der Umstand, daß er 1877 als Nachfolger Chevillards zum Lehrer jener Kunstanstalt ernannt wurde, deren Zögling er selbst gewesen war. Neun Jahre später (27. März 1886) rief ihn der Tod ab.

Als Schüler Baslins kommen noch in Betracht: Offenbach und Tolbecque.

Jacques Offenbach, der Hauptrepräsentant jener Bühnenerzeugnisse, welche unter dem Namen „Bouffes Parisiens“ bekannt sind, wurde am 21. Juni 1819 in Köln geboren und befaßte sich in seinen jüngeren Jahren eifrig mit dem Violoncellspiel. Teils um sich in weiteren Kreisen bekanntzumachen, und teils, um sich auf seinem Instrument zu vervollkommnen, ging er 1842 nach Paris und nahm im Konservatorium für einige Zeit an dem Unterricht der Baslinschen Klasse teil. Seine Versuche aber, sich als Cellist zur Geltung zu bringen, waren vergeblich; wie Fétis meint, weil seine Bogenführung sich als unzureichend erwies. Wirklich erreichte er auch nur, daß er zur Mitwirkung im Orchester der Komischen Oper zugelassen wurde. Diese Tätigkeit behagte ihm aber auf die Dauer nicht, und so trat er von derselben zurück und übernahm 1849 das Amt des „Chef d'Orchestre“ am „Théâtre français“. Offenbach hegte aber noch weitergehende Pläne, die darin gipfelten, als Komponist für das Theater wirksam zu sein. Es ist bekannt, daß er dies in erfolgreicher, wenn auch nicht gerade rühmenswerter Weise erreicht hat. Hier kommt indessen lediglich der Violoncellist Offenbach in Betracht. Obwohl er als solcher nichts Außergewöhnliches leistete, so hat er doch Anspruch darauf, an dieser Stelle berücksichtigt zu werden, weil er eine Reihe von Cellokompositionen schrieb, die zu einer gewissen Beliebtheit gelangten. Außer einigen Salonstücken verfaßte er eine beträchtliche Reihe von Duetten. Offenbach starb am 5. Oktober 1880 in Paris.

Auguste Tolbecque, dessen Vater ein namhafter Schüler Rudolf Kreutzers im Violinspiel war, wurde am 30. März 1830 zu Paris geboren und kam im elften Jahre als Schüler Baslins auf das dortige Konservatorium. 1849 wurde ihm der erste Preis zuerkannt. Seit 1858 lebt und wirkt er in Niort, dem Hauptort des Departements Deux-Sèvres.

Zwei weitere französische Cellisten sind Lasserre und Boubée.

Jules Lasserre, geb. am 29. Juli 1838 zu Tarbes, besuchte

von 1852—1855 das Pariser Konservatorium und wurde aus demselben mit dem ersten Preise entlassen. Er unternahm darauf mit Glück Kunstreisen in Frankreich und Spanien. 1869 ließ er sich zu bleibendem Aufenthalt in London nieder und wurde erster Cellist in der „Musical Union“, sowie in Costas Orchester. Er schrieb mehreres für sein Instrument.

Albert Boubée, geb. um 1850 zu Neapel, war ursprünglich für den Kaufmannsstand bestimmt und sollte sich, als er bei diesem nicht aushielt, dem Lehrberuf widmen. Doch wurde auch hieraus nichts, und Boubée entschied sich schließlich für die Musik. Die Anregungen, welche er durch seinen Cellolehrer Gaetano Ciaudelli, sowie späterhin durch das Spiel Servais' und Piattis empfing, bestimmten ihn wesentlich, bei dem Kunststudium zu beharren. 1867 wählte Boubée London zu seinem Wohnsitz, wo er sich seitdem vollständig naturalisiert hat. Doch nahm er mitunter Engagements nach auswärts an. So wirkte er wiederholt längere Zeit in den Badeorchestern zu Spaa und Scarborough mit. Als Konzertist bereiste er Schweden, Norwegen und Dänemark. Zur Hauptsache widmete er sich aber dem Wirkungskreise, den er sich in der englischen Hauptstadt geschaffen hat. Von seinen Cellokompositionen, welche in verschiedenen Solosätzen bestehen, ist in England „La Gymnastique du Violoncelliste“ am bekanntesten geworden.

Auch eine Violoncellvirtuosin von Ruf besaß Frankreich um die Mitte des 19. Jahrhunderts in Lisa B. Cristiani, deren Name allerdings auf italienische Abstammung deutet. Sie trug bei kleiner Tongebung allerhand niedliche Stücklein ebenso gefällig als graziös vor, mit denen sie sich auf ihrer Reise durch Deutschland und Dänemark nach Rußland auch am 18. Oktober 1845 zu Leipzig in einem eigenen Konzert hören ließ. Der reichliche Beifall, den man ihr überall spendete, galt wesentlich mit ihrer schönen, imposanten Erscheinung. Dennoch fand Felix Mendelssohn es der Mühe wert, ihre Vorträge in ihrem Leipziger Konzert am Klavier zu begleiten und für sie ein „Lied ohne Worte“ zu komponieren (veröffentlicht bei B. Senff im Jahre 1861 oder 1868). Vom König von Dänemark wurde sie zur Kammervirtuosin ernannt. 1853 starb sie in Tobolsk an der Cholera. Geboren wurde sie am 24. Dezember 1827 zu Paris.

Gegenwärtig gelten als die besten französischen Cellisten: Jules Delsart (gest. August 1900), Rabaud (beide Lehrer am Konser-

vatorium zu Paris), Liégeois, Loeb und Becker. Nähere Nachrichten fehlen über dieselben.

Eine Schülerin Loebs ist Marguérite Caponsacchi, über die einige Nachrichten gegeben werden können. Die Künstlerin wurde am 5. März 1884 in Bordeaux geboren. Der Vater ist Italiener, die Mutter Spanierin. Ihre Violoncellstudien begann sie im Alter von elf Jahren, hatte mehrere Lehrer, bildete sich aber weiterhin eine Zeitlang allein fort, in dem kleinen Orchester ihres Vaters spielend. Schließlich, im Jahre 1903, glückte es ihr, auf das Pariser Konservatorium zu kommen, wo sie Schülerin Loebs wurde und bei ihrem Talent schon nach acht Monaten einen ersten einstimmig zuerkannten Preis davontrug. Seither ist sie in Paris (Concerts Lamoureux etc.) und dem übrigen Frankreich, sowie in Spanien, Portugal, Skandinavien, Rußland und Deutschland mit Erfolg solistisch aufgetreten[1].

In Belgien und Holland fand das Violoncell ungefähr um dieselbe Zeit Eingang wie in Frankreich. Doch machte die Pflege desselben in jenen beiden Ländern anfangs nur langsame Fortschritte. Dies ist aus der sehr bescheidenen Zahl von nennenswerten belgischen und niederländischen Cellisten des 18. Jahrhunderts zu schließen, deren wir nicht mehr als vier zu verzeichnen haben. Der älteste von ihnen ist:

Wilhelm de Fesch, geb. in den Niederlanden (Amsterdam?) gegen Ende des 17. Jahrhunderts. Er war nicht nur Cellospieler, sondern auch Organist. In letzterer Eigenschaft funktionierte er bis 1725 an der Antwerpener Kathedrale, worauf er bei derselben als Nachfolger von Alphonse d'Evé[2] das Kapellmeisteramt übernahm. Da er aber die seiner Leitung anvertrauten Knaben des Kirchenchores

---

[1] Von einer weiteren französischen Violoncellistin neuerer Zeit, Jeanne Fleschelle, kann außer dem Namen nichts mitgeteilt werden.

[2] Alphonse d'Evé erhielt die Bestallung als Kapellmeister an der Antwerpener Kathedrale am 5. November 1718, nachdem er vorher lange Zeit hindurch den Chor der Kirche S. Martin in Courtrai dirigiert hatte. Von Interesse ist für uns die Angabe Fétis', daß d'Evé im Jahre 1719 eine solennelle Messe zu zwei Chören mit Begleitung von Instrumenten komponierte, unter denen auch ein obligates Violoncell figuriert.

roh behandelte, so erhielt er 1731 seinen Abschied, worauf er sich nach London begab. Dort lebte er noch 1757, wie aus seinem in demselben Jahre von Lacave gestochenen Porträt zu ersehen ist. Unter den von ihm veröffentlichten Kompositionen, welche Burney als trocken und uninteressant bezeichnete, befinden sich auch 6 als Op. 8 zu Amsterdam gedruckte Violoncellsolos.

Nächst Fesch ist Peter Wilhelm Winkis zu erwähnen. Derselbe wurde 1735 zu Lüttich geboren, blieb aber nicht in seiner Heimat, sondern wanderte nach Deutschland aus, wo er zuerst einige Jahre in Diensten des Kasseler Hofes, und hierauf (Anfangs 1788), wie Gerber berichtet, als Kammermusikus und Violoncellist dem Kapellinstitut der Königin von Preußen angehörte. Er soll sich „mit vieler Kunst und Einsicht" auf das Akkompagnieren verstanden haben.

Der dritte hier zu berücksichtigende Violoncellist ist Jean Arnold Dahmen, welcher einer ausgebreiteten holländischen Musikerfamilie angehört und 1760 in Haag geboren wurde. Er war ein geschickter Spieler. Um 1794 lebte er in London. Dort erschienen von seinen Cellokompositionen mehrere Hefte Duetten und Sonaten. 1794 war er am Drury-Lane-Theater angestellt. In den Jahren 1796 und 1797 bereiste er Süddeutschland. Doch sind die Nachrichten über ihn unsicher, da der Name um dieselbe Zeit noch mehrfach vorkommt.

Endlich haben wir noch Joseph Müntzberger an dieser Stelle zu erwähnen. Er war von deutscher Abkunft und wurde 1769 zu Brüssel geboren, wo sein Vater, Wenzeslaus M., beim Gouverneur der Niederlande, Prinz Karl von Lothringen, als Kammermusiker in Diensten stand. Fétis berichtet, der junge Müntzberger habe im Alter von sechs Jahren vor dem genannten Prinzen ein Konzert auf einer nach Art des Violoncells gehandhabten Bratsche gespielt. Durch diese Leistung sei derselbe bewogen worden, den Knaben vom Violinisten Van Malder unterrichten zu lassen. Dieser Erzählung liegt ein Irrtum zugrunde, denn Van Malder starb am 3. November 1768, also ein Jahr vor Müntzbergers Geburt.

In seinem 14. Lebensjahre begab sich Müntzberger nach Paris. Dort förderte er sich mit alleiniger Hilfe der Tillièreschen Violoncellschule so weit, daß er die schwierigsten Stücke der damaligen Celloliteratur auszuführen vermochte. 1790 nahm er eine Stelle im

Orchester des „Théâtre lyrique et comique“ an, gab dieselbe aber nach einiger Zeit auf und trat in das Orchester des „Théâtre Feydeau“[1], dessen erster Cellist er nach Cardons[2] Rücktritt wurde. Außerdem war er Mitglied der Kapelle Napoleons I., sowie später der des Königs. Während seiner Amtstätigkeit produzierte er sich öfters in Konzerten, und besonders in denen der „rue de Clery“, welche zu Beginn des 19. Jahrhunderts bei den Parisern sehr beliebt waren. 1830 trat er mit einer Pension in den Ruhestand. Im Januar 1844 starb er.

Müntzberger, der sich durch seinen langjährigen Aufenthalt in Paris nicht nur als Künstler, sondern auch in betreff seiner Namensschreibung vollständig französiert hatte, komponierte ziemlich viel für das Violoncell, nämlich 5 Konzerte, eine „Symphonie concertante“, Trios, bei denen, außer dem obligaten Cello, Violine und Baß beteiligt sind, eine große Zahl von Duetten, Phantasien und Variationenwerke, 2 Hefte Sonaten mit Baß, 3 Hefte Etüden und Kapricen, sowie eine Schule, betitelt: „Nouvelle méthode pour le violoncelle.“ Letzteres Werk erschien allem Anschein nach vor 1800, da in demselben, gleichwie in Boccherinis Kompositionen, neben dem Baß-, Tenor- und Violinschlüssel auch noch der Alt- und Sopranschlüssel gebraucht ist, was in den nach 1800 erschienenen französischen Unterrichtswerken[3] nicht mehr vorkommt.

Einen bedeutenden Aufschwung nahm das Violoncellspiel in Belgien gegen Mitte des 19. Jahrhunderts. Den Anstoß dazu gab der schon S. 112 d. Bl. erwähnte Franzose Platel, welcher die in der Folge zu großem Ansehen gelangte Brüsseler Schule des Violoncellspiels begründete. Zunächst ging aus derselben

Adrien François Servais, geb. am 6. Juni 1807 in Hal bei Brüssel, hervor. Seine Laufbahn begann er, wie nicht wenige seiner Kollegen, mit dem Violinspiel, worin ihn anfangs sein Vater,

---

[1] Fétis weist ihn dem Orchester des Theaters Favart zu. Müntzberger nennt sich aber selbst auf dem Titelblatt seiner Celloschule „Professeur de Violoncelle au Théâtre Feydeau“.

[2] S. dens. S. 106 d. Bl.

[3] Soweit sie dem Verf. d. Bl. zugänglich waren.

ein an der Kirche zu Hal angestellter Musiker, unterrichtete, durch den er auch mit den Elementen der Theorie bekanntgemacht wurde. Das seltene Talent des Knaben flößte dem kunstsinnigen Marquis de Sayve, welcher in der Nähe von Hal ein Gut besaß, so großes Interesse ein, daß er ihm die Mittel gewährte, unter Leitung des damaligen ersten Geigers am Brüsseler Theater, namens van der Plancken, ernstliche Studien zu beginnen. In Brüssel fand Servais bald Gelegenheit, Platel zu hören, dessen Spiel einen tiefen Eindruck auf ihn machte und den Wunsch in ihm erweckte, sich dem Violoncellspiel zu widmen. Um Platels Schüler zu werden, ließ er sich in das Brüsseler Konservatorium aufnehmen. Seine Entwickelung ging nun so rasch vor sich, daß er binnen kurzer Zeit alle seine Mitschüler überholte und noch vor Ablauf eines Jahres den ersten Preis beim Wettbewerb errang. Platel ernannte ihn zu seinem Assistenten im Konservatorium. Gleichzeitig wurde er im Opernorchester angestellt, welchem er drei Jahre angehörte. Während dieses Zeitraumes gelang es ihm jedoch nicht, diejenige Anerkennung bei seinen Landsleuten zu finden, welche ihm bald darauf in Paris zuteil wurde.

Im Jahre 1834 trat Servais in London auf. Auch dort hatte er bedeutende Erfolge; doch erweckte der Beifall des Publikums in ihm nicht selbstgefällige Zufriedenheit, denn heimgekehrt gab er sich erneuten Studien hin, durch welche er die höchste Stufe der Meisterschaft erlangte. Anfangs 1836 ging er abermals nach Paris. Im folgenden Jahre bereiste er Holland, und 1839 besuchte er Petersburg, wo er glänzende Aufnahme fand. Diese wurde ihm nun endlich auch in seiner Heimat zuteil, als er sich nach seiner Rückkehr aus Rußland in Brüssel und Antwerpen hören ließ. Anfangs 1841 unternahm er eine zweite Reise nach dem fernen Osten, auf welcher er in Petersburg, Moskau, Warschau, Prag und Wien durch seine Leistungen große Begeisterung erweckte. 1843 konzertierte er wieder in Holland und im folgenden Jahre in Deutschland, worauf er abermals nach Rußland ging. Im Winter 1847 war er in Paris, und weiterhin bereiste er die skandinavischen Länder. Nun begann für ihn eine ruhigere Zeit, da er 1848, nachdem er zum Solo-Violoncellisten des Königs von Belgien ernannt worden war, das Lehramt am Brüsseler Konservatorium übernahm, wodurch er mehr an die Scholle gefesselt wurde. Dennoch trat er Anfangs 1866 eine

nochmalige Reise nach Rußland an, die er bis Sibirien ausdehnte. Durch die Anstrengungen derselben legte Servais, wie man glaubt, den Keim zu seinem Tode, welcher am 26. November desselben Jahres in seinem Geburtsort erfolgte, den er zu seiner Erholung aufgesucht hatte.

Servais war nicht nur ein Virtuos ersten Ranges, sondern auch ein durchaus origineller Künstler, der einen wesentlichen Fortschritt in betreff der Cellotechnik bewirkte, indem er für sie neue Seiten erschloß. Bei breiter, energie- und klangvoller Tongebung zeichnete sich sein Spiel durch sorgsamsten Schliff und effektvolle Behandlung aus, da er es verstand, die Vorzüge seines Instrumentes in das hellste Licht zu setzen. Viele Kenner bezeichneten ihn als den ersten Violoncellisten seiner Zeit. Jedenfalls machte er seinen französischen Genossen erfolgreiche Konkurrenz, wie er denn auch die belgische Schule des Violoncellspiels zu außerordentlichem Ansehen erhob.

Auch als Tonsetzer für sein Instrument war Servais in bemerkenswerter Weise tätig. Außer 3 Konzerten schrieb er 16 „Phantasien“ mit Orchesterbegleitung. Sodann verband er sich mit J. Grégoire zu 14 Duos für Klavier und Violoncell, sowie mit dem Geiger Léonard zu 3 Duos für Violine und Violocell über Opernthemen. Auch im Verein mit Henri Vieuxtemps entstand ein derartiges Duett. Endlich komponierte er noch 6 Kapricen in Etüdenform, die indessen nicht so anziehend sind, wie manche andere seiner Cellosätze, unter denen wohl das „Souvenir de Spaa“ und die Variationen über den Schubertschen Sehnsuchtswalzer die größte Verbreitung gefunden haben.

Von den zahlreichen Schülern, welche Servais gebildet hat, sind am bekanntesten geworden: Meerens, Deswert, Fischer und Bekker.

Charles Meerens, geboren zu Brügge am 26. Dezember 1831, ist der Sohn eines geschickten Flötisten, welcher sich 1845 in Antwerpen niederließ, wo der junge Meerens den ersten Cellounterricht von Joseph Bessems erhielt. Später wurde ein gewisser Dumon in Gent sein Lehrer. Nach seiner Geburtsstadt Brügge zurückgekehrt, stiftete er eine musikalische Liebhabergesellschaft, „les Francs-Amis“, und stand der von seinem Vater gegründeten Musikalienhandlung vor. 1855 ging er nach Brüssel, um unter Servais’ Leitung zu studieren.

Seine Haupttätigkeit widmete er aber weiterhin der Musikschriftstellerei mit besonderer Beziehung auf die Akustik.

Jules Deswert (auch De Swert), der hervorragendste Zögling Servais' und überhaupt einer der vorzüglichsten belgischen Cellisten, wurde am 15. oder 16. August 1843 in Löwen geboren und machte sich nach vollendetem Studium bei Servais durch verschiedene Kunstreisen einen sehr geschätzten Namen. 1865 ließ er sich in Düsseldorf nieder und war dort eine Zeitlang tätig. Drei Jahre später trat er als erster Cellist in die Weimaraner Hofkapelle, von wo er aber schon 1869 mit dem Titel eines Konzertmeisters als Solocellist der Königl. Kapelle und Lehrer der Hochschule für Musik nach Berlin berufen wurde. Diese Stellung gab er 1873 auf, um der Kompositionstätigkeit zu leben. Nachdem er sich einige Jahre in Wiesbaden aufgehalten, wählte er 1881 Leipzig zu seinem Wohnort. Außer 2 Opern, von denen die eine, benannt die „Albingenser", 1878 in Wiesbaden und die andere, „Graf Hammerstein", 1884 in Mainz aufgeführt wurde, schrieb er 3 Cellokonzerte, sowie eine bedeutende Anzahl von Salonstücken, gab eine Reihe älterer Violoncellmusik und Arrangements klassischer Musikstücke neu heraus und veröffentlichte 3 Hefte Etüden unter dem Titel „Le mécanisme du Violoncello". Auch eine Celloschule, die in London bei Novello erschien, verfaßte er. Der Künstler starb am 23. oder 24. Februar 1891 im Ostende.

Zu einem ausgezeichneten Künstler bildete Servais den am 22. November 1850 (nach anderer Angabe 20. November 1847) in Brüssel geborenen Cellisten

Adolphe Fischer aus, dessen Name auf deutsche Abkunft deutet. Sein Vater, welcher in der belgischen Hauptstadt als Dirigent wirkte und dort auch den ersten Männergesangverein begründete, bereitete ihn für den Besuch des Brüsseler Konservatoriums vor. Seine Ausbildung ging in demselben unter Servais' Leitung schnell vorwärts: mit sechzehn Jahren wurde ihm der erste Preis zuerkannt. Nach vollendetem Studium wählte Fischer Paris zu seinem Wohnort, wo er bald allgemeine Anerkennung fand. Weiterhin unternahm er mehrere Kunstreisen, die seinen Namen auch in den größeren Städten Deutschlands vorteilhaft bekanntmachten. Der Künstler verfiel im besten Alter in geistige Umnachtung und starb im Irrenhause zu Paris am 18. März 1891.

Der Violoncellist P. R. Bekker, geb. am 23. Mai 1839 in der

holländischen Stadt Winschoten, war von 1852—1855 Zögling der Brüsseler Musikschule. Er wurde durch Servais so weit gefördert, daß man ihm gleichfalls beim Konkurrenzspiel den ersten Preis zuerkannte. Seinen Wirkungskreis suchte und fand Bekker als Musiklehrer in Utrecht. Für die Trefflichkeit seiner Leistungen spricht der Umstand, daß ihm 1861 vom König von Holland der Titel eines Solo-Violoncellisten verliehen wurde. Doch genoß er nicht lange die Früchte seines Fleißes, da er schon um 1875 starb.

Auch den ältesten seiner beiden Söhne, mit Vornamen Joseph, bildete Servais zu einem sehr guten Cellisten aus. Von 1869—1870 gehörte er der Weimaraner Kapelle an. Mitte 1872 wurde er zum Lehrer seines Instruments am Brüsseler Konservatorium ernannt. Geboren wurde er am 23. November 1850 zu Hal, dem Heimatsorte seines Vaters, an welchem er auch am 28. oder 29. August des Jahres 1885 starb.

Zu den Schülern Platels zurückkehrend, haben wir nächst dem älteren Servais François Demunck (De Munck) zu verzeichnen, welcher am 6. oder 7. Oktober 1815 in Brüssel geboren wurde. Sein Vater war dort Musiklehrer. Durch denselben mit den Anfangsgründen der Tonkunst bekanntgemacht, trat er als zehnjähriger Knabe in das Konservatorium seines Geburtsortes und erhielt sogleich Platel zum Lehrer. 1834 verließ er, mit dem ersten Preise gekrönt, das Institut, und im folgenden Jahre wurde er zum Substituten seines Meisters ernannt. Als dieser letztere einige Monate danach mit Tode abging, wurde Demunck sein Amtsnachfolger im Konservatorium. Sein Stern blieb demnächst noch im Steigen. Fétis sagt über ihn, gegen 1840 habe man die Hoffnung gehegt, daß er berufen sei, an die Spitze der Violoncellisten seiner Zeit zu treten, da sich sein Spiel nicht allein durch die schön vermittelten Gegensätze energischer und delikater Tongebung, sondern auch durch gefühlvollen Ausdruck bei leichter Überwindung aller Schwierigkeiten ausgezeichnet habe. Diese Hoffnung ging aber nicht in Erfüllung. Demunck ließ sich in Verhältnisse ein, die lähmend auf seine Berufstätigkeit wirkten. Er vernachlässigte mehr und mehr das Cellostudium, büßte infolgedessen die Sicherheit und den Glanz seiner Leistungen ein und brachte sich überdies um seine Gesundheit. Trotzdem erregte er noch bedeutendes Aufsehen in London. Bald darauf, und zwar im Jahre 1845, beurlaubte er sich von seiner amtlichen Tätigkeit, um in Gesellschaft einer Sängerin

in Deutschland zu konzertieren. Doch nun entsprachen seine Leistungen nicht mehr den gehegten Erwartungen. Im Jahre 1848 trat Servais an Demuncks Stelle als Lehrer am Brüsseler Konservatorium, was ihn veranlaßte, nach London zu gehen, wo er einige Zeit im Orchester des „Her Majesty Theatre" tätig war. Aber nur zu bald stellten sich die Folgen seines dissoluten Lebenswandels ein. Er geriet in mißliche Umstände, und gebrochen an Leib und Seele kehrte er im Frühjahr 1853 nach Brüssel zurück, wo er am 28. Februar des folgenden Jahres verschied.

Im Druck erschien von Demunck nur eine „Phantasie" mit Variationen über russische Themen als Op. 1.

Von seinen beiden Söhnen erzog er den jüngeren, namens Erneste, geb. in Brüssel am 21. Dezember 1840, zum Cellisten. Schon mit acht Jahren konnte dieser sich als Solospieler in seiner Heimat und mit zehn oder zwölf Jahren in London hören lassen. Dann wurde er noch für einige Zeit Servais' Schüler im Brüsseler Konservatorium. Später bereiste er im Verein mit Julien ganz Großbritannien, fixierte sich hierauf in London, ging aber 1868 nach Paris, war dort während zweier Jahre Mitglied des Maurinschen Streichquartetts und folgte 1871 dem an ihn ergangenen Ruf als erster Cellist der Weimaraner Kapelle. Seine Tätigkeit erlitt hier indessen eine mehrjährige Störung durch ein Leiden der linken Hand. Seit seiner 1879 erfolgten Verheiratung mit Carlotta Patti lebte er in Amerika, wurde aber im Herbste 1891 als Lehrer seines Instruments an die Guildhall-Musikschule in London berufen. Gegen Ende 1893 wurde ihm die Ernennung zum Professor der Royal Academy of Music zuteil. Weitere Nachrichten über den Künstler fehlen.

Als bemerkenswerter Schüler Demuncks, des Vaters, ist noch

Guillaume Paque, geb. am 24. Juli 1825 in Brüssel, zu erwähnen. Mit zehn Jahren wurde er Schüler des dortigen Konservatoriums, auf welchem er während eines sechsjährigen Kursus seine gesamte künstlerische Bildung erhielt. Mit dem ersten Preise aus der genannten Anstalt entlassen, trat er in das Orchester des Königl. Theaters seiner Vaterstadt. Nachdem er demselben einige Jahre angehört hatte, nahm er seinen Aufenthalt in Paris, mit der Absicht, sich dort dauernd zu habilitieren. Ein Antrag aber, den er 1846 erhielt, als Solocellist bei der Italienischen Oper in Barcelona einzutreten, bewog ihn, die französische Hauptstadt zu verlassen. Kaum

war er in Barcelona angelangt, so wurde ihm auch das Lehramt an der dortigen Musikschule übertragen. 1849 ließ er sich in Madrid vor der Königin von Spanien hören, und 1850 bereiste er konzertierend das südliche Frankreich. In demselben Jahre fixierte er sich in London, wo er namentlich als Kammermusikspieler zu Beliebtheit gelangte. Seinen eigentlichen Wirkungskreis fand er als Solocellist am Königl. Theater, sowie als Lehrer an der „London Academy of Music“. Er wurde demselben am 3. März 1876 durch den Tod entrissen. Von seinen Kompositionen veröffentlichte er mehrere „Phantasien“, Variationen und Salonstücke.

Einen zweiten namhaften Zögling hatte der ältere Demunck in Isidore Deswert, nicht zu verwechseln mit dem schon berücksichtigten Violoncellisten gleichen Namens. Isidore Deswert, der Sohn eines in Löwen ansässigen Musikers, wurde daselbst am 6. Januar 1830 geboren und erhielt, nachdem er seine Studien auf dem Brüsseler Konservatorium vollendet, beim Konkurrenzspiel den ersten Preis. 1850 fand er Anstellung als Lehrer an der Musikschule seiner Vaterstadt, und sechs Jahre später wurde ihm das Amt des Solocellisten am Theater „de la Monnaie“ in Brüssel übertragen. Seit dem 3. Dezember 1866 war er auch als Repetitor der Violoncellklasse am dortigen Konservatorium tätig. Der Künstler starb im Oktober 1896.

Von Platels Eleven sind noch zu nennen: Batta und Van Volxem.

Alexander Batta, geb. am 9. Juli 1816 in Maastricht, erhielt von seinem Vater, einem Gesanglehrer, den ersten Musikunterricht und trieb anfangs das Violinspiel. Nach einiger Zeit wurde sein Vater als „professeur de solfège“ ans Brüsseler Konservatorium berufen, infolgedessen die Familie Batta ihren Wohnsitz in der belgischen Hauptstadt nahm. Dort hörte der musikbegabte Knabe den Cellomeister Platel spielen, wodurch der Wunsch in ihm erweckt wurde, demselben nachzueifern. Es gelang ihm auch, seinen Vater zu bestimmen, ihn an Platels Unterricht im Konservatorium teilnehmen zu lassen. Durch anhaltenden Fleiß brachte er es dahin, daß er im Jahre 1834 zugleich mit Demunck den ersten Preis beim Wettspiel seiner Klasse erhielt. 1835 ging er nach Paris, wo er gute Aufnahme fand. Dies bestimmte ihn, sich dort heimisch zu machen.

Damals florierte der Tenorist Rubini in Paris. Alle Welt huldigte

ihm, und Batta wurde sein so unbedingter Bewunderer, daß er ihn in der Vortragsweise kopierte. Bekanntlich können Instrumentalisten von guten Sängern viel lernen. Rubini hatte aber bei allen Vorzügen seiner Gesangsmanier den Fehler, die Kontraste des Forte und Piano ohne ausgleichende Übergänge als Mittel zu benutzen, um drastische Wirkungen auf die Menge auszuüben. Dies nun eignete sich Batta um des damit zu erreichenden wohlfeilen Effektes willen an, und so wurde er für eine Zeitlang der erklärte Liebling des Pariser Publikums und besonders der Damen, die er durch ein süßlich-kokettes Mienenspiel für sich einzunehmen wußte. Natürlich besaß er auch schätzenswerte künstlerische Eigenschaften, aber eine äußerliche virtuose Richtung blieb seitdem an ihm haften.

Batta veröffentlichte eine ansehnliche Reihe von Salonstücken und Transkriptionen, sowie ein Konzertstück und ein paar Konzertetüden für sein Instrument. Diese Erzeugnisse beschäftigten eine Zeitlang die Violoncellisten; heute gewähren sie indessen kein Interesse mehr. Der Künstler starb am 8. Oktober 1902 zu Versailles.

J. B. Van Volxem, geb. am 30. November 1817 in Uccle-les-Bruxelles, wurde 1833 als Schüler Platels ins Brüsseler Konservatorium aufgenommen. Bei dem Konkurrenzspiel erhielt er zweite Preise im Cellospiel und in der Komposition. Weiterhin wurde er Chordirektor am Königl. Theater zu Brüssel. Seitdem widmete er sich vorzugsweise den Interessen des Chorgesanges, um dessen Verbreitung in Belgien er sich wesentliche Verdienste erwarb.

Den bis dahin erwähnten Künstlern sind noch fünf belgische Violoncellisten, nämlich Chevillard, Warot, Vieuxtemps, Gaillard und Loevensohn anzureihen, von denen der erstgenannte als der bedeutendste und berühmteste zu bezeichnen ist.

Pierre Alexandre François Chevillard, geb. am 15. Januar 1811 in Antwerpen, empfing, nachdem er im elterlichen Hause für den Musikerberuf vorbereitet worden war, seine höhere Ausbildung als Schüler Norblins im Pariser Konservatorium, welchem er vom 15. März 1820 bis zum Jahre 1827 angehörte. Mit dem ersten Preise aus demselben entlassen, übernahm er die Funktionen des Solocellisten im Orchester des „Théâtre Gymnase". In dieser Stellung, welche ihm hinreichende Muße gewährte, das Kompositionsstudium unter Fétis' Leitung weiter zu betreiben, verblieb er bis 1831. Darauf wurde er Mitglied des Orchesters der Italienischen

Oper. Im Jahre 1859 übernahm er an Baslins Stelle das Lehramt am Pariser Konservatorium.

Chevillard zeichnete sich nicht nur als virtuosisch geschulter Spieler, sondern auch als ein von höherem künstlerischem Streben beseelter Musiker aus, was er besonders durch seine Bemühungen dokumentierte, die letzten Streichquartette Beethovens in die Pariser Musikkreise einzuführen, für welche diese großartigen Tondichtungen bis dahin noch eine unbekannte Welt gewesen waren. Nach wiederholten vergeblichen Versuchen, die an der unzureichenden Intelligenz seiner Mitspieler scheiterten, gelang es ihm endlich, in den von einem gleichen Streben erfüllten Künstlern Maurin[1], Sabattier und Mas diejenigen Kräfte zu gewinnen, durch welche seine Idee zur Verwirklichung gelangte. Anfangs veranstalteten die Quartettgenossen Privataufführungen vor nur wenigen Kennern. Allmählich aber vergrößerte sich die Zahl der Zuhörer, so daß man zu öffentlichen Produktionen schritt, welche im Pleyelschen Saale stattfanden. Während der Jahre 1855 und 1856 unternahmen die vier Spieler auch Reisen nach Deutschland, um sich mit den letzten Quartetten Beethovens in Köln, Frankfurt, Darmstadt, Leipzig, Berlin und Hannover hören zu lassen. Überall fanden sie die ihnen gebührende Anerkennung. Im Jahre 1868 trat für Chevillard, der am 18. Dezember 1877 in Paris starb, Demunck, der jüngere, in das Quartett ein.

An Cellokompositionen veröffentlichte Chevillard ein Konzert, „quinze mélodies, morceaux développés par Violoncelle et orchestre ou piano", eine „Phantasie" über Themen aus Marino Falliero, „Lamenti, Adagio et Finale" und „Andante et Barcarolle". Überdies gab er eine Celloschule heraus, welche den Titel hat: „Méthode complète de violoncelle, contenant la théorie de l'instrument, des gammes, leçons progressives, études, airs variés et leçons pour chacune des positions."

Constant Noël Adolphe Warot, geb. am 28. November 1812 in Antwerpen, begann frühzeitig seine Musikübungen auf der Violine, gab aber bald dieses Instrument zugunsten des Violoncells auf. 1852 wurde er als Lehrer am Brüsseler Konservatorium angestellt. Außer einer Violoncellschule, welche als Unterrichtswerk an dem

[1] Über Maurin vgl. des Verfassers „Die Violine und ihre Meister", V. Aufl., S. 571.

soeben genannten Kunstinstitut eingeführt wurde, schrieb er Duos für 2 Violoncelle und ein „air varié“ mit Klavierbegleitung. Er starb am 10. April 1875 an dem Orte seines Wirkens.

Über Jules Joseph Ernest Vieuxtemps, geboren in Brüssel, den jüngsten Bruder des gleichnamigen berühmten Violinvirtuosen, ist wenig bekannt geworden. Er war lange Zeit Solocellist der Italienischen Oper in London, sodann um 1890 Solospieler beim Halléschen Orchester in Manchester und starb, 64 Jahre alt, am 26. März 1896 in Belfast, wonach sich sein Geburtsjahr auf 1832 bestimmt.

Jacques Gaillard wurde am 4. April 1875 in Ensival bei Verviers geboren. Den ersten Unterricht erteilte ihm der in Verviers lebende A. Massan, der auch ein Lehrer des bedeutenden Cellisten Jean Gérardy[1] war und einen „Cours de violoncelle“ herausgegeben hat. Zu gleicher Zeit betrieb der junge Künstler seine Kompositionsstudien. Seine letzte Ausbildung erhielt er 1893—1895 auf dem Brüsseler Konservatorium, wo Ed. Jacobs sein Lehrer war; auch hat der berühmte Violinist E. Ysaye nach Mitteilung des Künstlers stark auf ihn eingewirkt.

Seither ist Gaillard solistisch (außer in Brüssel und Paris trat er u. a. auch in Berlin auf), sowie als Quartettspieler in dem bekannten Brüsseler Streichquartett, das er 1897 mit ins Leben rief, tätig. Die von ihm 1898—1902 bekleidete Professur am Konservatorium in Mons gab er wieder auf, um sich ganz seinen Kunstreisen widmen zu können.

Ein weiterer belgischer Vertreter unseres Instruments in der Gegenwart ist Marix Loevensohn, der im Jahre 1880 in Courtrai geboren wurde. Er war am Brüsseler Konservatorium Schüler von Edouard Jacobs und erhielt 1895 einen ersten Preis der Anstalt. Schon im selben Jahre debütierte er in London, konzertierte weiterhin in Frankreich, Belgien und Holland mit dem bekannten Orchester Colonne und führte seither ein bewegtes Konzertleben, welches ihn durch einen großen Teil von Europa (England, Spanien und Portugal, Italien, Griechenland, Türkei und Deutschland), sowie durch verschiedene Staaten Südamerikas führte. Zwischendurch war er von 1899 ab drei Jahre in Marseille als Leiter einer

[1] Über Gérardy waren Nachrichten nicht zu erlangen.

Violoncell- und Kammermusikschule tätig. Als Kammermusikspieler wirkte er gemeinsam mit Wilhelmj, Marsick, Musin, C. Thomson, Ysaye, welch letzterer auch bei seinem ersten Auftreten in Berlin (Winter 1907—1908) als Dirigent teilnahm, und anderen namhaften Künstlern. In den letzten Jahren hat der Künstler, der neuerdings am Sternschen Konservatorium als Professor der Ausbildungsklasse wirkt, zahlreiche moderne Kammermusikwerke in Berlin erstmalig zu Gehör gebracht.

Ein Schüler Loevensohns ist der junge ungarische Violoncellist Béla von Czuka, der im Oktober 1893 in Budapest geboren wurde und an der königl. Musikakademie daselbst bei A. Schiffer und D. Popper bis 1908 seine Ausbildung erhielt. Sodann studierte er noch in Berlin bei Loevensohn. 1908 debütierte er in Berlin und 1910 in London und wurde von der Kritik beider Städte als eine sehr beachtenswerte Erscheinung bezeichnet. Für 1911 ist er an einer Berliner Oper als erster Solocellist engagiert.

Wir reihen an dieser Stelle noch die treffliche Violoncellvirtuosin Elsa Ruegger an, die auf dem Brüsseler Konservatorium ihre Ausbildung erhielt. Geboren wurde sie am 6. Dezember 1881 in Luzern, wo ihr Vater als höherer Staatsbeamter tätig war. Die Mutter, selber eine am Wiener Konservatorium ausgebildete Klavierlehrerin, siedelte bei Elsas und ihrer beiden Schwestern früh auftretendem Talent mit den Kindern nach Brüssel über. Schon mit elf Jahren trat die Kleine öffentlich auf, im 14. Lebensjahre debütierte sie nach Verlassen des Konservatoriums in Berlin. Schon damals als starkes Talent begrüßt, erntete sie zwei Jahre später ebendort, mit dem Philharmonischen Orchester konzertierend, außerordentlichen Beifall, spielte auch damals und seitdem wiederholt bei Hofkonzerten in Gegenwart der Majestäten. Im Verfolg einer erfolgreichen Konzertlaufbahn, die sie auch von 1899—1902 nach Amerika geführt hatte, siedelte sie 1909 wieder dorthin über, indem sie sich mit dem Violinisten Lichtenstein, Lehrer am Konservatorium in Detroit, verheiratete. Als Lehrerin ihres Instrumentes ist sie ebendort tätig, beteiligt sich außerdem an dem Detroit-Streichquartett, ist jedoch ihrer solistischen Tätigkeit ebenfalls treu geblieben.

Von den holländischen Violoncellisten des 19. Jahrhunderts ist vorab Andreas Ten Cate, geb. 1796 in Amsterdam, zu berücksichtigen. Ursprünglich war er für den Kaufmannsstand bestimmt. Im Alter von 14 Jahren entschied er sich aber für die Musik und wurde Jan Georg Bertelmans Schüler. In seinen reiferen Jahren widmete er sich hauptsächlich der Bühnenkomposition, schrieb aber auch einige Instrumentalsachen, unter denen sich ein paar Violoncellkonzerte befinden. Er starb am 27. Juli 1858.

Eine größere und wohl die größte Bedeutung für das holländische Cellospiel hat Jacques Franco-Mendès, welcher von einer seit langer Zeit in Amsterdam ansässigen portugiesischen Familie abstammt. Er wurde 1816 in der genannten Stadt geboren und begann seine musikalischen Übungen bei jungen Jahren. Den Unterricht auf dem Violoncell empfing er von Präger; in der Theorie war er Bertelmans Schüler. Um sich weiter im Cellospiel auszubilden, ging er 1829 nach Wien zu Merk. Bis dahin war Franco-Mendès unentschieden gewesen, ob er die Musik nur zu seinem Vergnügen oder berufsmäßig treiben solle. Bald entschied er sich aber für letzteres, und so unternahm er denn mit seinem Bruder Joseph, der ein begabter Violinspieler war, im Jahre 1831 eine Reise nach London und Paris. In ersterer Stadt debutierte er mit Glück in einem von Nepomuk Hummel gegebenen Konzert. Bei seiner Rückkehr nach Amsterdam erhielt er vom König von Holland den Titel als Kammervioloncellist. 1833 unternahmen die Gebrüder Franco-Mendès eine gemeinschaftliche Kunstreise nach Deutschland und ließen sich beifällig in Frankfurt, Leipzig und Dresden hören. Im folgenden Jahre wurde Jacques zum ersten Solocellisten des Königs von Holland ernannt. 1836 begab er sich mit seinem Bruder wieder nach Paris. Derselbe starb 1841, und dieser Verlust traf Jacques so schwer, daß er sich für längere Zeit nicht dazu entschließen konnte, Kunstreisen zu unternehmen. Lediglich ließ er sich noch in eigenen Konzerten, sowie in den Abonnementskonzerten der Hauptstädte seines Vaterlandes hören. 1845 erwachte von neuem in ihm die Lust zu weiteren Ausflügen: er beteiligte sich in diesem Jahre mitwirkend an dem Musikfest, welches zur Feier der Enthüllung des Beethovendenkmals in Bonn abgehalten wurde, konnte aber wegen Überfülle der künstlerischen Produktionen keinen Erfolg erringen. 1860 nahm er seinen ständigen Wohnsitz in Paris.

Als Tonsetzer betätigte Franco-Mendès insofern ein achtungswertes Streben, als er sich mehrfach mit der Kammermusik in ernsterer Richtung beschäftigte. So schrieb er 2 Quintette und einige Streichquartette, deren eines von der niederländischen Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst durch Preisverleihung ausgezeichnet wurde. Doch hat er auch eine größere Reihe Salonkompositionen für sein Instrument verfaßt, darunter ein großes Duo für 2 Violoncelle, eine Elegie, „Phantasien", Kapricen u. dgl. mehr. Einzelnes davon wird wohl noch gespielt, wie z. B. das Adagio Op. 48.

Unter Franco-Mendès' Schülern ist

Charles Ernest Appy hervorzuheben, welcher, von französischen Eltern abstammend, am 25. Oktober 1834 in Haag geboren wurde. Sein Vater war dort Bratschist in der Königl. Kapelle, verzog aber mit seiner Familie nach Amsterdam, wo sein in Rede stehender Sohn im 14. Jahre bei Richard Hol mit dem Klavierspiel begann. Ein Jahr danach ging er zum Violoncell über, auf welchem ihn der Belgier Charles Montigny und weiterhin der damalige erste Amsterdamer Cellist Merlen unterrichtete. Die letzte Feile gab ihm Franco-Mendès, bei welchem er dessen Kompositionen studierte.

Seine musikalische Praxis begann Appy 1851 als Mitglied des Konzertorchesters zu Zaandam. Bald erhielt er auch aus verschiedenen Provinzialstädten seines Vaterlandes Einladungen zur solistischen Mitwirkung in Konzerten, und 1854 wurde er für sechs Monate von Johann Gungl als Solocellist nach Schottland engagiert. Zwei Jahre später wurde er Mitglied des Amsterdamer Parkorchesters, sowie des Orchesters der Gesellschaft „Felix Meritis". 1857 wirkte er ein halbes Jahr in den Konzerten des Londoner Kristallpalastes mit, und nach seiner Heimkehr trat er dem Orchester der Gesellschaft „Cäcilia" in Amsterdam bei. Von 1862 ab gehörte er dem Streichquartett des trefflichen Geigers Franz Coenen neun Jahre an, wodurch ihm die Gelegenheit zuteil wurde, mit ausgezeichneten Künstlern, wie Ernst Lübeck, Alfred Jaël und Frau Klara Schumann, zu musizieren.

Im Jahre 1864 wurde Appy als Cellolehrer bei der „Maatschappij tot Bevordering van Toonkunst" angestellt, in welchem Amt er bis 1883 verblieb. Während dieser Zeit und zwar 1871, ging er für sechs Monate nach New York, um als Solocellist in den Thomasschen Konzerten mitzuwirken. Sein Stellvertreter als Lehrer

bei der Amsterdamer „Maatschappij“ war unterdessen Daniel de Lange.

Nach Holland zurückgekehrt, nahm Appy seinen Aufenthalt in Haarlem, wo er Unterricht im Violoncell- und Klavierspiel erteilte. Von dort ging er 1882 wieder nach Amsterdam und eröffnete dort eine gut prosperierende Musikschule. Weitere Nachrichten über ihn fehlen. Appys Cellokompositionen bestehen in „Phantasien“ über Motive aus dem „Freischütz“ und „Robert der Teufel“, sowie in einigen kleineren Salonstücken.

Der soeben genannte Daniel de Lange, geb. gegen 1840 in Rotterdam, wurde von Simon Ganz und Servais zum Cellisten gebildet, während Verhulst sein theoretischer Lehrer war. Nach absolviertem Studium bereiste er mit seinem Bruder, dem Klavierspieler und Organisten Samuel de Lange, Österreich und kam dadurch nach Lemberg an die dortige Musikschule, der er drei Jahre angehörte. 1863 kehrte er nach Hause zurück und übernahm an der Rotterdamer Musikschule den Cellounterricht, welchen bis dahin sein Lehrer Ganz erteilt hatte. Weitere Nachrichten fehlen über ihn.

Bei Simon Ganz begann auch Jacques Rensburg, geb. am 22. Mai 1846 zu Rotterdam, im neunten Jahre seine Celloübungen, welche er unter Giese, Daniel de Lange und Emil Hegar[1] weiter fortsetzte. Rensberg war jedoch nicht zum künstlerischen, sondern zum kaufmännischen Beruf bestimmt. Indessen wuchs seine Neigung zur Musik mit der Zeit so sehr, daß er 1867 von seinem Vater die Erlaubnis erhielt, sich der Kunst widmen zu dürfen. Er ging nun Mitte des genannten Jahres nach Köln, um bei dem dortigen damaligen talentvollen Violoncellisten Schmitt noch einen Kursus durchzumachen. Dieser war aber infolge einer Brustkrankheit, welche ihn bald dahinraffte, bereits so leidend, daß Rensburgs Wunsch, von ihm zu lernen, unerfüllt blieb. Anstatt Schmitts Schüler zu werden, wurde er dessen provisorischer Stellvertreter als erster Cellist im Orchester der Gürzenichkonzerte, sowie als Lehrer an der „Rheinischen Musikschule“ zu Köln. Beide Ämter übertrug man ihm infolge seiner geschätzten Leistungen definitiv am 1. April 1868, da Schmitt inzwischen gestorben war. Neben seiner amtlichen Tätigkeit ließ Rensburg sich mit günstigem Erfolg mehrfach in den

[1] Die Cellisten Hegar und Giese s. S. 144 und 172 d. Bl.

Städten des Rheinlandes sowie Norddeutschlands und 1872 auch im Leipziger Gewandhauskonzert als Solist hören. Aber die rastlose Hingebung, womit er seinen Beruf ausübte, zog ihm ein nervöses Leiden zu, welches ihn nötigte, ins Privatleben zurückzutreten. Im Herbst 1874 begab er sich nach seiner Vaterstadt, und seit dem Frühjahr 1880 lebte er in Bonn, wo er an einem kaufmännischen Unternehmen beteiligt war. Von seinen Kompositionen erschien „Rezitativ, Adagio und Allegro in Form eines Konzertstückes". Rensburg, der Königl. Professor war, starb in Bonn am 22. Dezember 1910.

Ein vorzüglicher holländischer Violoncellspieler war Louis Lübeck, geb. am 14. Februar 1838 zu Haag. Sein Vater, der um das holländische Musikleben hochverdiente Hofkapellmeister Johann Heinr. Lübeck (gest. am 7. Februar 1865 in Haag), erteilte ihm, nachdem er sich bis zu seinem 17. Jahre in dilettierender Weise mit Musik beschäftigt hatte, den ersten regelmäßigen Unterricht. Zu seiner weiteren Vervollkommnung studierte er von 1857—1859 noch unter Léon Jacquards Leitung in Paris. Hierauf machte er erfolgreiche Kunstreisen durch Frankreich und Holland, nahm dann seinen Aufenthalt in Kolmar, von wo aus er mehrfach mit Klara Schumann und Jul. Stockhausen konzertierte, und folgte 1866 dem Ruf nach Leipzig als erster Cellist der Gewandhauskonzerte und Lehrer des Konservatoriums. Diese Ämter versah er bis 1868, in welchem Jahre er in ähnlicher Stellung in Frankfurt a. M. tätig war. Auch erneute Kunstreisen unternahm er durch Deutschland, Holland und England.

Im Jahre 1871 wurde Lübeck Mitglied der Karlsruher Kapelle. Doch verweilte er auch in dieser Position nicht lange. Zunächst ging er 1873 nach Berlin und Petersburg, wandte sich von letzterer Stadt nach Sondershausen, wo er ein Jahr der Fürstl. Kapelle als Solocellist angehörte, und bereiste darauf Nordamerika. Im Jahre 1881 nach Europa zurückgekehrt, wurde er als Nachfolger des Konzertmeisters Jul. Stahlknecht für die Berliner Hofkapelle gewonnen, der er als Solocellist angehörte. In Berlin starb der Künstler am 8. März 1904.

Außer einer Reihe kleinerer Stücke, worunter sich auch Transkriptionen befinden, hat Lübeck zwei Cellokonzerte geschrieben, von denen indessen nur eines bis jetzt veröffentlicht ist.

Zu den jüngeren holländischen Violoncellisten, welche sich durch ihre Leistungen hervorgetan haben, gehören Bouman und Maaré.

Antoon Bouman, geb. in Amsterdam im Jahre 1855, empfing den ersten Unterricht von einem seiner Brüder, mit denen er später einige Zeit hindurch regelmäßige Quartettunterhaltungen veranstaltete. Als zwölfjähriger Knabe konnte er sich schon vor dem König Wilhelm III., sowie in öffentlichen Konzerten seiner Vaterstadt hören lassen. Um sich weiter zu fördern, besuchte er das Rotterdamer Konservatorium und genoß dort den Cellounterricht O. Eberles[1]. Heimgekehrt, spielte er wieder vor dem Könige, welcher ihm die Mittel zur Fortsetzung seiner Studien gewährte. Er gewann dadurch die Möglichkeit, noch vier Jahre an seiner Vervollkommnung zu arbeiten, wobei ihm die Beratung Aug. Lindners in Hannover, Fr. Grützmachers in Dresden, Joseph Servais' in Brüssel und Léon Jacquards in Paris zuteil wurde. Hierauf bereiste er das südliche Frankreich und England, wo er während eines vierjährigen Aufenthaltes viel und mit Glück konzertierte. Später schuf er sich in Utrecht einen lohnenden Wirkungskreis als Dirigent der städtischen Konzerte, sowie als Solospieler und Cellolehrer. Außer mehreren kleineren Kompositionen schrieb Bouman 2 Konzerte für sein Instrument. Sein Tod erfolgte im Jahre 1906.

Durch Eberle, welcher, wie wir soeben sahen, zeitweilig Boumans Lehrer war, erhielt auch Th. C. de Maaré, geb. am 14. Januar 1863, seine Ausbildung als Violoncellist. In seinem 22. Jahre erhielt er als zweiter Solocellist Anstellung bei der „Amsterdamsche Orkestvereeniging“, worauf ihm die Stelle des ersten Solospielers bei der „Koningl. Fransche Opera“ übertragen wurde, in welcher Stellung er sich um 1890 befand. Weitere Nachrichten über ihn waren nicht erhältlich.

Die jüngsten Cellisten Hollands von bemerkenswertem Talent sind Snoer, Smith, Mossel, Röntgen und van Lier.

Johan Snoer wurde am 28. Juni 1868 in Amsterdam geboren und empfing den ersten Unterricht von Alexander Pohle, einem Schüler Fr. Grützmachers. Nach Pohles Tode wurde der jüngere Giese[2] sein Lehrer, und als dieser nach Amerika auswanderte, über-

[1] S. dens. S. 145 d. Bl.

[2] S. dens. S. 172 d. Bl.

nahm Henri Bosmans seine Leitung. Weiterhin bildete er sich auch bei Edm. Schuëcker, später Lehrer am Leipziger Konservatorium, als Harfenspieler aus. Seine praktische Laufbahn begann Snoer als Volontär im Amsterdamer Parkorchester. Nach Auflösung desselben wurde er als Violoncellist und Harfenist im neu errichteten Parktheater zu Amsterdam angestellt. 1885 wurde er erster Solocellist und Harfenist bei der „Amsterdamsche Orkestvereeniging“. Weitere Nachrichten über den Künstler fehlen.

Johannes Smith, geb. am 27. Januar 1869 in Arnheim, empfing in Maastricht, wohin sein in holländischen Diensten gewesener Vater 1880 versetzt wurde den ersten Cellounterricht von Alfred Heyn[1]. Weiterhin zog die Familie Smith nach Amsterdam, und hier wurde Ernst Appy der Lehrer des Kunstjüngers, welcher sich 1883 nach Dresden begab, um bei Fr. Grützmacher bis 1887 auf dem Violoncell und bei Felix Draeseke in der Theorie seine Ausbildung zu vollenden.

Im Jahre 1890 kam Smith als Solist der Philharmonischen Konzerte nach Bremen, wo er auch Mitglied des dortigen Streichquartetts wurde, vertauschte jedoch 1895 diesen Wirkungskreis mit dem des Solovioloncellisten der Bückeburger Hofkapelle. Hier blieb er vier Jahre und siedelte 1899 nach Dresden über, wo er noch lebt. Er erteilt dort am Königl. Konservatorium sowie privaten Unterricht, ist mit den Professoren Roth und Sahla zu einer bekannten Triovereinigung verbunden und ist auch kompositorisch tätig. Veröffentlicht hat er außer Liedern eine Suite und mehrere Vortragsstücke für sein Instrument. Als Solist ist Smith in Deutschland, Holland, England usw. mit günstigem Erfolge aufgetreten. Der Fürst von Schaumburg-Lippe verlieh ihm den Titel eines Kammervirtuosen.

J. Mossel wurde am 22. April 1870 zu Rotterdam geboren. Schon vom dritten Jahre ab erhielt er durch seinen Vater Violinunterricht und trat bereits als siebenjähriger Knabe mit einem Bériotschen Konzert auf, vertauschte jedoch weiterhin und zwar auf Anraten des Paukenschlägers der Deutschen Oper, namens Vreeze, die Violine mit dem Violoncell. Vreeze wies ihn darauf hin, daß es eine Un-

[1] Alfred Heyn, ein Schüler Fr. Grützmachers, war damals Solocellist im städtischen Orchester zu Aachen und lebt jetzt in Darmstadt. Vgl. hierzu S. 156.

zahl guter Violinisten gebe, während an Vertretern des Violoncells Mangel herrsche. Mossel wurde nunmehr Schüler von Köhler und nach einem Jahre von O. Eberle, dessen Unterricht er bis 1884 genoß.

Im Sommer des genannten Jahres unternahm Mossel im Verein mit anderen Künstlern eine Tournee durch die Schweiz und wurde 1885 Solocellist im Berliner Philharmonischen Orchester, wo er bis 1888 verblieb. Er konzertierte während dieser Jahre erfolgreich in Deutschland und Holland. Eine besondere Ehrung wurde ihm 1887 durch den Auftrag Davidows zuteil, seine Kompositionen in den größeren deutschen Städten zu spielen, während welcher Zeit der Meister für einen Stellvertreter des Künstlers in Berlin sorgte und auch die Kosten der Veranstaltung trug.

1888 wurde Mossel Solocellist im Concertgebouworchester zu Amsterdam, wo er auch jetzt noch als Professor am Konservatorium tätig ist. Auch in Rotterdam wirkt er als Mitglied der „Maatschapy tot bevordering der Toonkunst". Seine mit verschiedenen Künstlern unternommenen Konzertreisen führten ihn durch Holland England, Belgien usw. 1908 unternahm er mit der Pianistin Therese Pott eine Tournee durch Niederländisch-Indien. Mossel gilt für einen Künstler, der temperamentvolles Spiel mit bedeutender Virtuosität vereint. Er kultiviert auch das Spiel auf der Viola da Gamba.

Ein Schüler Mossels und ein trotz seiner Jugend bereits vorteilhaft bekannter Meister seines Instrumentes ist Engelbert Röntgen. Er entstammt einer bekannten Musikerfamilie, sein Vater ist Lehrer des Klavierspiels am Amsterdamer Konservatorium, sein Großvater, nach dem er getauft wurde, war lange Jahre Konzertmeister am Leipziger Gewandhause. Den ersten Unterricht erhielt der am 12. August 1886 in Amsterdam geborene Künstler von der Mutter, die Geigerin war. Als diese im siebenten Lebensjahr des Knaben starb, genoß er Mossels Unterweisung. 1903—1905 besuchte er das Amsterdamer Konservatorium, wo er, außer fortgesetztem Unterricht bei Mossel, in Theorie und Klavierspiel ausgebildet wurde. Sein musikalisches Elternhaus bot ihm gleichzeitig reiche Gelegenheit, die Schätze der Kammermusik kennen zu lernen. 1905 begab sich der jugendliche Künstler nach Leipzig in Klengels Unterricht, nahm aber bereits im folgenden Jahre eine Stelle in Rostock als Solovioloncellist an, wo er viele Gelegenheit hatte, mit Orchester zu musizieren.

Auch in Rostock war seines Bleibens nicht lange. Noch 1906 ging er nach Paris, studierte zwei Monate bei Casals und fand im Herbst 1907 Anstellung als Solocellist im Züricher Tonhalleorchester, Lehrer am dortigen Konservatorium und Mitglied des Streichquartetts. Von hier aus unternimmt der Künstler, meist mit seinem Vater, vielfach Konzertreisen nach Skandinavien, Holland, neuerdings auch London und Berlin.

Schon vor seiner Geburt für das Violoncell bestimmt war der holländische Virtuose Jacques van Lier, indem der seinem Vater befreundete Solocellist der Hofoper in Haag versprochen hatte, falls jenem ein Sohn geboren würde, dessen Unterricht zu übernehmen. Van Lier wurde am 24. April 1875 in Haag geboren. Schon mit seinem sechsten Lebensjahre begann die verabredete Unterweisung auf einer großen Bratsche, und bereits mit sieben Jahren ließ man den Kleinen öffentlich vorspielen. Da sich sein Talent triebkräftig erwies, kam Lier mit neun Jahren auf die Königl. Musikschule in Haag und mit elf Jahren zu Oskar Eberle[1], der ihn drei Jahre hindurch ausbildete. Bereits in dieser Zeit spielte der junge Künstler in vielen Orten Hollands öffentlich.

Verschiedene Familienumstände veranlaßten das Aufhören des Unterrichts bei Eberle. Van Lier war gezwungen, schon vom 14. Lebensjahre ab auf eigenen Füßen zu stehen und auch seine künstlerische Ausbildung selbständig zu vollenden.

Mit 16 Jahren fand er Aufnahme in dem holländischen Palastorchester, ein Jahr später wurde er Mitglied der Baseler Allgemeinen Musikgesellschaft. Nach dreijährigem Aufenthalt in Basel unternahm der Künstler eine größere Tournee durch Holland und wurde, 20 Jahre alt, nach erfolgreichem Probespiel Solocellist des Philharmonischen Orchesters in Berlin. Hier blieb er zweieinhalb Jahre, war aber dann infolge von Überanstrengung und eines durch sie hervorgerufenen Fingerleidens genötigt, seine Tätigkeit aufzugeben. Im Jahre 1899 erhielt er einen Ruf als erster Lehrer seines Instruments an das Klindworth-Scharwenka-Konservatorium in Berlin, wo er seither tätig ist. Seit 1899 ist van Lier Mitglied des bekannten Holländischen Trios, 1910 gründete er im Verein mit Hugo Heermann ein Quartett.

[1] Siehe denselben S. 145.

Für sein Instrument hat van Lier viele Werke neu herausgegeben und eine große Anzahl von Transkriptionen veranstaltet. Darunter befinden sich Neuausgaben der Kummerschen Violoncellschule, Sonaten von Bach und Beethoven, ferner eine Technik des Violoncells und eine Bogentechnik.

Die Konzertreisen des Künstlers erstrecken sich auf Deutschland, Frankreich, Österreich, Italien, Spanien und Holland und haben ihm große Anerkennung und Erfolge eingebracht.

VII. England und Skandinavien.

Die hingebende Pflege, welche man in England während des 17. Jahrhunderts der Viola da Gamba gewidmet hatte[1], wurde dort dem Violoncell nicht in gleichem Maße zuteil. Dieses Instrument war, gleich der Gambe, von Italienern in die Londoner Musikkreise eingeführt worden. Ariosti, Bononcini, Cervetto und Caporale — sie alle trugen dazu bei, dasselbe in der englischen Hauptstadt und darüber hinaus heimisch zu machen. Trotzdem wurde jedoch das Violoncellspiel von den Söhnen Albions, wenigstens im 18. Jahrhundert, nur spärlich zum Berufsstudium gemacht. Man überließ dies, mehr und mehr vom handelspolitischen Geist beherrscht, in ähnlicher Weise wie das Violinspiel zur Hauptsache den Fremden, welche in der oft genug getäuschten Hoffnung auf reichen Gewinn nach England zogen. So erscheint es begreiflich, daß die Zahl der erwähnenswerten englischen Cellisten von Profession keine große ist.

Der älteste englische Violoncellist ist, soweit man zu sehen vermag, Barthol. Johnson. Er muß 1710 geboren sein, da es bei Gerber heißt, daß er am 3. Oktober 1810 zu Scarborough seinen 100jährigen Geburtstag gefeiert habe. Gerber berichtet darüber: „Lord Mulgrave und über siebzig andere angesehene Personen wohnten der Feyer, in der Freymaurer-Halle bey. Während der Abends veranstalteten musikalischen Akademie spielte der Jubelgreis noch auf dem Violoncell den Baß zu einer Menuet, welche er vor 60 Jahren komponirt hatte."

---

[1] S. S. 17 ff. d. Bl.

Auch John Hebden mag zu Anfang des 18. Jahrhunderts geboren worden sein, da sein Bildnis im Jahre 1741 von John Faber in Groß-Folio gestochen wurde. Gerber sagt über ihn, daß er „ein berühmter englischer Tonkünstler und Violoncellist" gewesen sei. Er spielte auch die Gambe. Mit dieser ist er auf dem von Faber angefertigten Porträt abgebildet.

Demnächst ist William Paxton zu nennen, dessen Wirksamkeit in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts fällt. Burney rühmt seinen schönen Celloton, sowie seine Geschicklichkeit als Akkompagnist. Von seinen Kompositionen wurden gedruckt: 6 Duos für 2 Violoncelle (Op. 1), 8 Duos für Violine und Violoncell (Op. 2), 6 Violinsolos (Op. 3), 4 Violin- und 2 Cellosolos (Op. 4), „XII easy Lessons for Violoncello in which are introduced several favour airs" (Op. 6) und 6 Violoncellsolos (Op. 8).

Mehr als Paxton machte John Crosdill, geboren um 1751 zu London, von sich reden. Er wurde von seinen Landsleuten als der erste Violoncellist Europas angesehen, obwohl man es in London erleben mußte, daß die Rivalität Maras[1] ihm einigermaßen gefährlich wurde. Reichardt, der Crosdill hörte, fand seine Vortragsweise nicht frei von einer gewissen Härte. Die Nachrichten über ihn sind teilweise unsicher. Seine Ausbildung empfing Crosdill, nachdem er einen vorbereitenden Kursus in London durchgemacht hatte, bei dem älteren Janson in Paris, wohin er sich gegen 1772 begab (?). Noch vor dem Jahre 1780 kehrte er nach London zurück, nahm aber keinerlei bindende Stellung an, sondern beschränkte sich darauf, vornehmen Leuten Unterricht zu erteilen und in öffentlichen Konzerten solistisch mitzuwirken, womit er 1784 den Anfang machte. Zehn Jahre später verheiratete er sich mit einer reichen Dame, und von da ab trieb er die Musik nur noch zu seinem Vergnügen. Er starb zu Escrick in der Grafschaft Yorkshire im Oktober 1825. Von seinen Kompositionen wurde nichts veröffentlicht.

Vier weitere, der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts angehörende englische Cellisten sind: Hardy, Reinagle I. und II. und Gunn.

Über Hardy weiß man nichts weiter, als daß er gegen 1800 in London ein Unterrichtswerk mit dem Titel: „Violoncello pre-

[1] S. denselben unter den böhmischen Violoncellisten.

ceptor, with Scales for Fingering in the various Keys" veröffentlichte.

Joseph Reinagle, geb. 1762 zu Portsmouth, war der Sohn eines deutschen, nach England ausgewanderten Musiklehrers. Ursprünglich sollte er Seemann werden, woraus nichts wurde. Nach der ersten Seereise kam er zu einem Edinburger Goldarbeiter in die Lehre. Aber auch hier hielt er nicht aus, weshalb sein Vater beschloß, ihn Musiker werden zu lassen. Zu seinem Instrument wählte er die Trompete, auf welcher er einige Geschicklichkeit erlangte. Nun trat er als Trompeter in die Dienste des Königs von England. Gesundheitsrücksichten nötigten ihn indessen, das genannte Blasinstrument aufzugeben. Er wählte dafür das Violoncell. Zeitweilig war er Konzertdirigent in Edinburg. 1784 oder 1789 ging er nach Dublin und 1791 nach London. Schließlich nahm er seinen Aufenthalt in Oxford, wo er 1836 starb. Für das Violoncell gab er 30 Duos in 4 Cahiers als Op. 2, 3, 4 und 5, sowie eine Schule „Concise introduction for the art of playing the violoncello" heraus, welche viermal aufgelegt wurde.

Reinagles jüngerer Bruder, mit Vornamen Hugh, geb. 1766 zu Portsmouth, empfing seine Ausbildung durch Crosdill und zeichnete sich durch ungewöhnliche Tüchtigkeit aus. Er starb in jungen Jahren zu Lissabon, wohin er sich zur Wiederherstellung seines schwankenden Befindens begeben hatte. Von seinen Kompositionen erschienen 3 Werke; zwei derselben, Op. 1 und 2, bestehen in je 6 Cellosolos, Op. 3 enthält 6 Duette für 2 Violoncelle.

Joseph oder John Gunn, geb. angeblich zu Edinburg gegen 1765, war nicht nur ein gewandter Cellist, sondern auch ein bemerkenswerter Musikschriftsteller. Im Jahre 1790 ließ er sich als Cellolehrer in London nieder. Dort veröffentlichte er 1793 ein Lehrwerk für sein Instrument unter dem Titel: „The theory and practice of fingering the violoncello, containing rules and progressive lessons for attaining the Knowledge and command of the whole compass of the instrument." Fétis bemerkt in betreff der Vorrede dieses aus zwei Teilen bestehenden Werkes, daß dieselbe eine ausgezeichnete Abhandlung über den Ursprung des Violoncells, sowie über die alten und modernen Saiteninstrumente enthalte.

Gunn schrieb noch ein anderes, 1801 zu London veröffentlichtes Werk, welches sich mit auf das Violoncell bezieht. Der Titel des-

selben lautet: „Essay theorical and practical on the application of harmony, thorough-bass and modulation to the violoncello.“ Außerdem veröffentlichte er 1794 eine Flötenschule und 1806 ein Lehrwerk über die im schottischen Hochlande seit alter Zeit gebräuchlich gewesene Harfe.

Im Jahre 1795 kehrte Gunn zur Übernahme einer ihm dargebotenen vorteilhaften Stellung nach seiner Geburtsstadt zurück, in der er auch allem Anschein nach um 1824 sein Leben beschloß.

Einen Violoncellisten von außerordentlicher Befähigung besaßen die Engländer in Robert Lindley, welcher bis auf den heutigen Tag von keinem seiner Landsleute wieder erreicht, geschweige denn übertroffen worden ist. Er wurde am 4. März 1775[1] zu Rotherham in der Grafschaft Yorkshire geboren und begann seine Musikübungen unter der väterlichen Anleitung mit dem Violinspiel. Bald aber griff er nach dem Violoncell, auf welchem er mit neun Jahren schon so weit vorgeschritten war, daß er im Theaterorchester zu Brighton mitwirken konnte. Indessen fühlte Lindley sich dadurch nicht befriedigt. Er hatte ein höheres Ziel ins Auge gefaßt, und um es zu erreichen, vertraute er sich im 16. Lebensjahre der Leitung des jüngeren Cervetto[2] an, welcher die Beanlagung des Jünglings zu glücklicher Entfaltung brachte. 1794 trat Lindley als erster Violoncellist in das Orchester des „King-Theatre“ zu London als Nachfolger Speratis ein. Auch wurde er in gleicher Eigenschaft für die „Ancient Concerts“, sowie für die Aufführungen der Londoner Philharmonischen Gesellschaft gewonnen. Am 13. Juni 1855 starb er.

Über Lindleys Spiel, welches von seinen Landsleuten vielleicht ein wenig überschätzt worden ist, bemerkt Fétis folgendes: „In dem Dictionary of musicians (London 1824) ist gesagt, daß dieser Künstler nicht geringer gewesen sei, als irgendein anderer europäischer Violoncellist; diese Behauptung ist nicht begründet. Lindley zeichnete sich durch schönen Ton und große Reinheit des Spieles aus; aber es mangelte ihm gänzlich Empfindung und Stil, und in betreff der technischen Schwierigkeiten, sowie im Ausdruck, blieb er weit hinter Romberg, Lamare, Bohrer und namentlich auch hinter Servais

[1] Nach Forsters Angabe. Fétis setzt sein Geburtsjahr, wohl irrtümlich, ins Jahr 1772. Eitner (Q.-L.) gibt 1776 an.

[2] S. dens. S. 59 u. 71.

zurück." Dennoch äußerte Romberg, als er bei seiner Anwesenheit in London, wie Forster[1] berichtet, von Joh. Peter Salomon gefragt wurde, was er von Lindleys Leistungen halte, derselbe sei ein Teufelskerl. Jedenfalls war er also doch eine für seine Zeit bedeutende Erscheinung. Sein Bruder Charles, der gleichfalls Violoncellist war, konnte sich mit ihm nicht im entferntesten messen. Mehr als dieser scheint dagegen Lindleys Sohn William, geb. 1802, geleistet zu haben. Doch wurde er durch anhaltende Krankheit genötigt, sich im reiferen Alter von der Öffentlichkeit zurückzuziehen.

Robert Lindley schrieb 4 Konzerte, Duos für Violine und Violoncell (Op. 5), Duos für 2 Violoncelle (Op. 6, 8, 10 und 27), Solostücke (Op. 9) und verschiedene variierte Themen, sowie Potpourris. Diese Kompositionen sind aber sämtlich längst der Vergessenheit anheimgefallen.

Unter Lindleys Schülern dürfte Charles Lucas, geb. 1808 zu Salisbury, als der beste zu bezeichnen sein. Die erste musikalische Ausbildung empfing er in dem Sängerinstitut der Kathedrale seiner Vaterstadt, worauf er die Königl. Musikakademie zu London besuchte. 1830 wurde er zum Komponisten und Violoncellisten der Königin Adelaida ernannt. Daneben verwaltete er das Organistenamt an der Kapelle S. George. Zwei Jahre später betraute man ihn mit der Funktion des Orchesterchefs an der Königl. Musikakademie, deren Vorsteher er 1859 wurde. Schon vorher war er als erster Violoncellist der Italienischen Oper an die Stelle seines Lehrers Lindley getreten. Er starb am 23. März 1869 zu London. Sein Amtsnachfolger bei der Oper war der Cellist Collins.

Von den Zeitgenossen Lindleys sind hier noch anzufügen: Cudmore, Crouch und Powell.

Richard Cudmore, geb. 1787 zu Chichester in der Grafschaft Sussex, betätigte sich nicht nur als Cellist, sondern auch als Violinspieler und Pianist. Im Klavierspiel war der Organist Forgett in Chichester sein Lehrer. Wer ihn auf der Geige unterrichtete, ist unbekannt. Man weiß nur, daß er mit neun Jahren öffentlich ein Konzert auf diesem Instrumente vortrug. Im zehnten Jahre wurde Reinagle sein Cellolehrer, und ein Jahr darauf produzierte er sich mit einem Cellokonzert seiner eigenen Komposition. Dann

[1] Forster: „The History of the Violin." London 1864.

machte er zwei Jahre lang Geigenstudien unter Salomons Leitung in London, worauf er nach seiner Vaterstadt zurückkehrte und dort die nächsten neun Jahre verblieb. Der Wunsch, sich erneuten Klavierstudien hinzugeben, trieb ihn wieder nach London, wo er sich weiterhin wiederholt als Pianist hören ließ. Ein Kunststück eigener Art vollführte er aber in Liverpool, indem er dort in einem von ihm veranstalteten Konzert hintereinander als Klavier-, Violin- und Violoncellspieler auftrat. Die Solostücke, welche er vortrug, waren von Kalkbrenner, Rode und Cervetto. Auch als Dirigent des Orchesters vom „Gentleman's Concert" in Manchester war er einige Jahre tätig. Natürlich bildete seine vielseitige Tätigkeit ein Hindernis für ihn, sich in einem Fach besonders auszuzeichnen.

Über den Cellisten F. W. Crouch, welcher dem Orchester der Italienischen Oper zu London angehörte, fehlen nähere Nachrichten. Doch ist er der Erwähnung wert, weil er ein Lehrwerk unter dem Titel „Complete Treatise on the Violoncello" veröffentlichte.

Thomas Powell, geb. 1776 in London, beschäftigte sich frühzeitig mit Musik und befaßte sich neben dem Violoncellspiel auch mit dem Klavier und der Harfe. 1805 trat er als Solocellist mit einem selbstkomponierten Konzert erfolgreich in seiner Vaterstadt auf. Danach habilitierte er sich in Dublin als Musiklehrer. Seine Mußestunden widmete er der Komposition und dem eifrigen Studium seines Instruments. Seine Landsleute setzten ihn mit Romberg in Parallele und gingen darin jedenfalls zu weit. Wie dem auch sei, Tatsache ist, daß Powells Name nicht über England hinaus bekannt wurde, während Romberg sich durch seine Leistungen einen Weltruf gründete.

Nach mehrjährigem Aufenthalt in Dublin nahm Powell seinen ständigen Wohnsitz in Edinburg. Das Jahr seines Todes ist unbekannt. Seine veröffentlichten Kompositionen, unter denen sich ein „Grand Duo" für Violine und Violoncell befindet, gehören zumeist dem Gebiete der Kammermusik an.

Die Neuzeit ist in betreff des national-englischen Violoncellspiels nicht ergiebiger gewesen als die Vergangenheit. Lediglich kommen drei Namen in Betracht, nämlich Howell, Whitehouse und Euld.

Edward Howell, geb. am 5. Februar 1846 zu London, ist ein Zögling der dortigen „Royal Academy" und speziell Schüler

Piattis. Er gehört als erster Cellist dem Orchester der Italienischen Oper und seit 1872 auch demjenigen des „Covent-Garden-Theatre“ an. Außerdem ist er „Musician in ordinary to the King“, Mitglied der „Royal Academy of Music“ und der „Philharm. Society“. Als Lehrer wirkt er an dem „Royal College of Music“ und an der „Guildhall School“. Meist ist er auch bei den großen Musikfesten in London und in den englischen Provinzialstädten mitwirkend tätig. Nähere Nachrichten über den Künstler fehlen.

William Edward Whitehouse, geb. am 20. Mai 1859 in London, erhielt mit elf Jahren von einem Musiker namens Adolph Griesbach Unterricht auf der Violine und vertauschte dies Instrument 1873 mit dem Violoncell, auf welchem Walter Pettit, erster Violoncellist der Königl. „Private Band“, sein Lehrer war. 1878 in die „Royal Academy of Music“ aufgenommen, studierte er unter Piattis und Pezzes Leitung. Während seines Besuches der vorgenannten Anstalt wurde er wiederholt durch Verleihung von Preismedaillen ausgezeichnet. 1882 erfolgte seine Ernennung zum stellvertretenden und 1883 zum ordentlichen Lehrer des Cellospiels an der „Royal Academy of Music“. Seit 1884 gehört er als Mitglied der „Royal Society of Musicians“ an. Außer seinen amtlichen Obliegenheiten ist Whitehouse an dem seit Jahren in London bestehenden trefflichen Ludwigschen Streichquartett beteiligt. Weitere Nachrichten fehlen.

Charles Culd, geb. zu Romford in der Grafschaft Essex, kam als kleines Kind nach London, wo er seitdem immer gelebt hat. Bis zu seinem 16. Jahre trieb er Flötenspiel und Gesang. Das genannte Blasinstrument befriedigte ihn aber nicht, und so ging er zum Violoncell über. Den ersten Unterricht auf demselben erteilte ihm ein Mitglied des Orchesters der Londoner Italienischen Oper. Einige Jahre später wurde der belgische Cellist Paque sein Lehrer. Culd ist „Musician in ordinary to His Majesty“ und wirkt außerdem als erster Cellist bei der Italienischen Oper, sowie bei verschiedenen Konzertunternehmungen mit. Ausführlichere Nachrichten fehlen.

Die skandinavischen Länder haben bis jetzt nur eine sehr bescheidene Zahl von nennenswerten Violoncellisten geliefert, und diese gehören ausschließlich der Neuzeit an. Freilich darf man dabei nicht

übersehen, daß die ernstliche Pflege der Instrumentalmusik im hohen Norden weit später aufgenommen wurde als in Italien, Deutschland und Frankreich. Dänemark ging seinen Nachbarländern Schweden und Norwegen darin mit gutem Beispiel voran. Es brachte schon vor Mitte des 18. Jahrhunderts einige beachtenswerte Violinspieler hervor, die der Königl. Kapelle zu Kopenhagen angehörten. Auch an tüchtigen Cellisten wird in derselben gleichzeitig kein Mangel geherrscht haben. Doch drangen ihre Namen nicht in die weitere Öffentlichkeit. Erst mit

Christian Kellermann war dies der Fall. Er stammt aus dem jütländischen Orte Randers her und wurde am 27. Januar 1815 geboren. Sein Vater wünschte, daß er sich dem Handelsstande widmen sollte, doch kam es nicht dazu. Der junge Kellermann hatte künstlerische Neigungen, und um diese zu befriedigen, zog er in seinem 15. Jahre nach Wien zu Merk, dessen Schüler er von 1830—1835 war. Nach beendigtem Studium ließ er sich beifällig in Wien hören und besuchte darauf mit gutem Erfolg die größeren Städte Österreichs und Ungarns. Im Jahre 1837 konzertierte er in Petersburg. Weitere Kunstreisen vermehrten seinen Ruf, und nach seiner Heimkehr wurde er als erster Violoncellist in die Königl. Dänische Kapelle berufen. Während des Jahres 1861 unternahm er abermals eine Kunstreise, die ihn nach Oberitalien und Deutschland führte. In letzterem Lande hielt er sich auch 1864 auf. In Mainz hatte er jedoch das Mißgeschick, von einem Schlaganfall getroffen zu werden. Zwar konnte er in gelähmtem Zustande noch nach Kopenhagen zurückkehren, doch starb er dort zwei Jahre darauf, und zwar am 3. Dezember 1866. Kellermann hat einiges für sein Instrument komponiert, doch ist nichts von Bedeutung darunter. Sein Amtsnachfolger war F. Rauch, dessen Zögling Rüdinger um 1890 die Stellung des ersten Violoncellisten in der Kopenhagener Kapelle innehatte.

Fritz Albert Christian Rüdinger wurde 1838 zu Kopenhagen geboren. Nachdem er bei Rauch einen vorbereitenden Kursus durchgemacht hatte, erhielt er 1864 in der Königl. Kapelle Anstellung, ging aber zwei Jahre später nach Dresden zu Fr. Grützmacher, dessen Schüler er für einige Zeit wurde. Heimgekehrt versah er wieder seine Stellung als Kammermusiker, von der er 1874 zum ersten Cellisten aufrückte. Zugleich übernahm er das Lehramt am Kopen-

hagener Konservatorium. Auch war er mitwirkend an den regelmäßigen Konzerten und Kammermusik-Soireen seiner Vaterstadt beteiligt. Weitere Nachrichten über ihn fehlen.

Nächst Rüdinger ist als Skandinavier noch Siegfried Nebelong zu erwähnen. Derselbe kam als fünfjähriger Knabe nach Kopenhagen und erhielt später seine Ausbildung als Cellist durch Friedrich Grützmacher in Dresden. Der dortigen Hofkapelle gehört er als Mitglied an. Auch über diesen Künstler sind ausführlichere Nachrichten nicht vorhanden.

VIII. Die slawischen Länder und Ungarn.

Nach Rußland wurde das Violoncell, wie schon S. 77 d. Bl. angedeutet worden, durch die Kapelle des Herzogs von Holstein-Gottorp gebracht. Joh. Adam Hillers „Wöchentliche Nachrichten, die Musik betreffend", vom 21. Mai 1770 enthalten darüber folgendes:

„Als der Herzog Carl Ulrich aus Hollstein-Gottorp (Peters d. Gr. nachmaliger Schwiegersohn) in den bedrängten Umständen seines Landes die Zuflucht an den Russisch-kaiserl. Hof Anno 1720 genommen hatte, brachte er seine kleine Kammer-Kapelle mit sich dahin. Sie bestand etwan aus einem Dutzend deutscher wohlgeübter Musiker, darunter die vornehmsten, zween Brüder Hübner, der eine den Kapell- und der andere den Concertmeister vorstellte. Diese bisher in Rußland unerhörte Musik bestund in Sonaten, Soli, Trii und Concerten von Telemann, Keiser, Heinichen, Schulz, Fuchs und andern damals berühmten Deutschen sowohl, als von Corelli, Tartini, Porpora, und andern italienischen Componisten: die Instrumente aber in einem Clavecin, etlichen Violinen, nebst einer Viol d'Amour, einer Alt-Viola, einem Violoncell oder Bassette, einem Contra-Baß oder großen Baßgeige, ein paar Hautbois, ein paar Quer-Flöten, ein paar Waldhörner, ein paar Trompeten und Paucken. Peter d. Gr. wohnte diesem herzogl. Kammer-Concert nicht nur selbst öfters bey, sondern ließ es fast alle Woche einmahl auch an seinem Hofe spielen. Daselbst fand es um so mehr allgemeinen Beyfall, je neuer und angenehmer es den vornehmen Russen, im Vergleich aller ihrer bisherigen Musik, vorkommen mußte ..... Von dieser Zeit an wurden diesen deutschen Musikern bereits viele Russen, zur

Erlernung der Musik auf verschiedenen Instrumenten, in die Lehre gegeben. Der nachmalige Kaiser Peter II. behielt sie auch nicht nur bey, sondern nahm selbst Lection auf dem Violoncell von dem geschickten Meister dieses Instrumentes Riedel[1], einem Schlesier, der zugleich ein geschickter Fechtmeister war, und den jungen Kaiser auch in dieser ritterlichen Kunst unterrichtete."

Unter der Regierung der Kaiserin Anna wurde die am russischen Hofe einmal eingeführte „Kammer-Musik" beibehalten und in Ermangelung einheimischer Künstler durch Herbeiziehung fremdländischer Kräfte verstärkt. Dazu bot König August II. von Polen die Hand, indem er „von seinem Überfluß einige italienische Virtuosen" abtrat. Unter diesen befand sich der Violoncellist Gasparo. Weiterhin zog man den Cellisten Giuseppe dall' Oglio aus Padua an den russischen Hof. An die Stelle dieses Mannes, welcher 1763 nach 29jähriger Dienstzeit seinen Abschied nahm, um in die Heimat zurückzukehren, trat der Italiener Cicio Polliari. Zu demselben Zeitpunkt konnte der erste russische Violoncellist, namens Chorschevsky, in die Kaiserl. Kapelle eingereiht werden. Vor der Hand aber blieb Rußland in betreff des Violoncells, wie überhaupt hinsichtlich der Orchesterinstrumente zumeist auf die Unterstützung des Auslandes angewiesen. Doch wurde das Cello seit Mitte des 18. Jahrhunderts von einigen russischen Liebhabern mit Erfolg kultiviert. Die Namen derselben sind: Fürst Trubetzkoi, Baron Stroganow, und in neuerer Zeit Graf Matthieu Wielhorski. Letzterer, ein Schüler Bernhard Rombergs, zeichnete sich ganz besonders durch seine Leistungen aus. Auch einer seiner Neffen, Graf Joseph Wielhorski, welcher mit seinem talentvollen Bruder Michael, einem Schüler Kiesewetters und Rombergs, in Moskau lebte, spielte ungewöhnlich gut Violoncell und daneben Klavier. Robert Schumann, der 1844 mit beiden Grafen bei seinem Aufenthalt in der Kremlstadt verkehrte, äußert sich in einem Briefe an Fr. Wieck namentlich über Michael Wielhorski enthusiastisch[2], indem er von ihm sagt, er sei der genialste Dilettant, der ihm je vorgekommen. Michael Wielhorski wurde 1787 in Wolhynien geboren und starb 1856.

[1] S. denselben S. 78 d. Bl.

[2] S. Rob. Schumanns Biographie vom Verf. dieser Blätter (Aufl. IV, S. 344), Leipzig, bei Breitkopf & Härtel.

Die Familie Wielhorski war übrigens von polnischer Abkunft und nahm ihren Wohnsitz erst nach der dritten Teilung Polens in Rußland.

In neuerer Zeit zeichneten sich unter den russischen Liebhabern, welche Violoncell spielen, der Fürst Tenischeff und der Senator Markewitsch aus. Auch der Großfürst Konstantin Nikolajewitsch, Schüler des bereits erwähnten J. Seifert, war ein eifriger Violoncellspieler.

Der erste wahrhaft bedeutende Cellist, den Rußland sein eigen nennen kann, ist

Karl Davidow. Derselbe zählte überhaupt zu den vorzüglichsten Repräsentanten seines Instrumentes in der Neuzeit. Er wurde am 15. oder 17. März 1838 in dem kurländischen Städtchen Goldingen geboren, verlebte dort aber nur die beiden ersten Lebensjahre, da seine Eltern 1840 nach Moskau zogen. Hier begann er seine Übungen bei H. Schmidt, welcher erster Cellist am Moskauer Theater war. Das weitere Studium leitete K. Schuberth in Petersburg. Seine theoretische Ausbildung empfing er durch Moritz Hauptmann in Leipzig, wo er Ende 1859 im Gewandhauskonzert auftrat. Dies Debüt fiel so glänzend aus, daß man ihm, als Friedr. Grützmacher 1860 von Leipzig nach Dresden berufen wurde, dessen Stelle offerierte, die er auch annahm. Doch versah er sie nicht lange, da er den Wunsch hegte, eine Kunstreise zu unternehmen. Diese führte ihn zunächst nach Holland. Dann durchzog er Rußland, worauf er nach Petersburg zurückkehrte. Nicht lange darauf wurde er zum Kaiserl. Solocellisten und um weniges später (1862) zum Lehrer am Kaiserl. Konservatorium ernannt. Nun bereiste er auch Deutschland, England und Belgien. 1874 trat er in den Konzerten des Pariser Konservatoriums auf. Zwei Jahre danach wurde er zum Leiter der Kaiserl. Russischen Musikgesellschaft in Petersburg, sowie zum Direktor des dortigen Konservatoriums ernannt. Die letztere Stellung gab er um die Mitte der achtziger Jahre auf und starb am 24. oder 25. Februar 1889 nach längerer Kränklichkeit in Moskau.

Davidows Spiel zeichnete sich besonders durch vollkommene Sauberkeit, sowie durch gewandteste und leichteste Beherrschung der größten Schwierigkeiten aus. Seine Cellokompositionen bestehen aus mehreren Konzerten und einer Reihe angenehm wirkender Salonstücke.

Unter seinen Schülern sind Albrecht, Kousnetzoff, Gleen und Alexander Wierzbilowicz hervorzuheben. Letzterem wurde schöner, breiter Ton nachgerühmt. Er vertrat das Violoncell in dem Auerschen Streichquartett zu Petersburg und war als Solospieler geschätzt, auch war er Solovioloncellist der Kaiserl. Russ. Oper in Petersburg. Er starb am 15. März 1911[1].

Zu den erwähnenswerten Cellisten Petersburgs gehörte auch Arved Poorten, geboren 1835 zu Riga. Er war in Dresden Kummers Schüler und besuchte darauf noch das Brüsseler Konservatorium. Nachdem er sich auf Reisen in Rußland, Belgien und Holland hatte hören lassen, wurde er Mitglied der Kaiserl. Russischen Kapelle und Lehrer am Petersburger Konservatorium. Im Druck erschienen von ihm 6 „morceaux caracteristiques" für sein Instrument. Der Künstler starb in seiner Heimatstadt Riga am 20. März 1901.

An jüngeren russischen Cellospielern von Bedeutung sind zu erwähnen: Brandoukoff, Danieltschenko und Saradscheff. Dieselben haben ihre Ausbildung Wilhelm Fitzenhagen[2] in Moskau zu verdanken.

Anatole Brandoukoff, geb. 1859 zu Moskau, war vom September 1870 bis zum Mai 1878 im Kaiserl. Konservatorium seiner Vaterstadt Fitzenhagens Schüler und erhielt in Anerkennung seiner ausgezeichneten Leistungen beim Abgange von dem genannten Institut eine goldene Medaille nebst einem ehrenvollen Diplom. Seine erste Kunstreise galt der Schweiz. Dort konzertierte er namentlich in Bern und Genf mit Glück. Darauf ging er 1879 nach Paris, ließ sich auch dort und in anderen Städten Frankreichs hören und trat dann in London auf. Überall fand er sehr beifällige Aufnahme. Mit außerordentlichem Erfolg konzertierte er auch während des Winters 1887—1888 in Moskau und Petersburg. Zu seinem ständigen Wohnort hat er Paris gewählt, wo er nicht nur als Solo-, sondern auch als Quartettspieler ungemein geschätzt wird. Von seinen Cellokompositionen sind bis jetzt ein Konzert, sowie mehrere kleine Stücke im Druck erschienen.

Peter Danieltschenko, geb. 1860 in Kiew, machte seine

[1] Als Schüler von Wierzbilowicz und Davidow in Petersburg wird Bsoul (?) bezeichnet. Nähere Nachrichten über diesen Künstler fehlen.

[2] S. dens. S. 147 d. Bl.

Studien unter Fitzenhagen im Moskauer Konservatorium von 1873 bis 1880. Er wurde aus demselben mit der kleinen goldenen Medaille sowie einem anerkennenden Diplom entlassen und erhielt. außerdem noch einen besonderen Kompositionspreis. Ein Jahr lang war er dann Lehrer des Cellospiels und der Theorie an der Kaiserl. Musikschule zu Charkow. Während desselben konzertierte er erfolgreich im südlichen Rußland. Glänzenden Erfolg hatte er 1881 bei der großen Ausstellung in Moskau. Er trat nun in die dortige Kaiserliche Hofkapelle und übernahm zugleich den Cellounterricht an dem Musikinstitut der Philharmonischen Gesellschaft. In dieser Position blieb er bis zum Jahre 1887. Seitdem bereiste er die Schweiz, Frankreich und Südrußland.

Iwan Saradscheff, geb. 1863 zu Tiflis in Kaukasien, erhielt seine Ausbildung als Cellist durch Fitzenhagen auf dem Kaiserl. Konservatorium in Moskau während der Jahre 1879—1886. Durch Verleihung der großen silbernen Medaille nebst Diplom ausgezeichnet, übernahm er nach seinem Abgange vom Konservatorium die Leitung der Kaiserl. Musikschule zu Tambow, vertauschte aber schon 1887 diese Stellung mit dem ihm offerierten Lehramt an der Kaiserl. Musikschule seiner Heimatstadt.

Weitere Nachrichten über die drei soeben genannten Künstler waren nicht zu erhalten.

Unter den slawischen Völkern nehmen die Böhmen eine hervorragende Stellung ein, weil sie sich von jeher vor ihren Stammesgenossen in musikalischer Beziehung auszeichneten. Die böhmischen Violoncellisten deutschen Ursprunges haben bereits im fünften Abschnitt d. Bl. Berücksichtigung gefunden. Hier folgen nun noch diejenigen slawischer Abkunft.

Der älteste namhafte Cellist Böhmens, von dem wir Kunde haben, ist

Ignaz Mara, geb. gegen 1721 in Deutschbrod. Er soll mit schöner Tongebung ein ausdrucksvolles Spiel verbunden haben. 1742 ging er nach Berlin, verheiratete sich dort und wurde, wahrscheinlich auf Empfehlung seinen Landsmannes, des Konzertmeisters Franz Benda, in die Königl. Kapelle eingereiht, der er mehr als drei Dezennien angehörte. Mara starb um 1783 in Berlin. Von seinen

Cellokompositionen, bestehend in Konzerten, verschiedenen Solostücken und Duetten, ist nichts gedruckt.

Bekannter wurde in weiteren Kreisen sein Sohn, mit Vornamen Johann Baptist. Die Veranlassung dazu gab aber nicht allein die künstlerische Begabung desselben, sondern auch das zerfahrene, wüste Leben, dem er vom reiferen Mannesalter an infolge der Trunksucht verfiel. Mit ungewöhnlichen musikalischen Anlagen ausgestattet, entwickelte er sich unter Leitung seines Vaters in verhältnismäßig kurzer Zeit zu einem so trefflichen Cellisten, daß der Prinz Heinrich von Preußen ihn zu seinem Kammermusiker ernannte. Da er mimisches Talent besaß, so hatte er bei den theatralischen Vorstellungen, welche in dem vom Prinzen bewohnten Rheinsberger Schloß stattfanden, mitunter auch auf der Bühne mitzuwirken.

Mara wurde am 20. Juli 1744 geboren. Im Jahre 1773 verheiratete er sich mit der gefeierten Sängerin Elisabeth Schmeling, welche damals der Berliner Oper angehörte. Die bedeutende Gage seiner Frau benutzte er, um seinen Leidenschaften zu frönen, was zu mancherlei Fatalitäten und auch zum ehelichen Unfrieden führte. Überdies machte er Schulden. Bald kam es mit ihm so weit, daß seine Gläubiger vom Königl. Kammergericht gegen ihn aufgerufen wurden. Da er sich ohnehin die Ungnade des Königs zugezogen hatte, so beschloß er im Einverständnis mit seiner Frau, heimlich bei Nacht und Nebel davonzugehen. Der Fluchtversuch des Ehepaares wurde aber verhindert und Mara zu Festungsarrest verurteilt. Nachdem er infolge der Bitten seiner Frau wieder in Freiheit gesetzt worden, gelang es ihm 1780 doch, sich mit ihr noch aus dem Staube zu machen. Beide nahmen ihren Weg über Wien und Paris nach London. Dort langten sie 1784 an. Während der Jahre 1788 bis 1789 bereisten sie Italien, kehrten 1790 nach London zurück, gingen von hier nach Venedig und lebten dann von 1792 ab wieder in London, wo sich Frau Mara, des haltlosen Lebenswandels ihres Mannes müde, von demselben 1799 für immer trennte. Nun kehrte Mara nach Berlin zurück, geriet aber, da er sich an Untätigkeit gewöhnt und seine Kunst vernachlässigt hatte, in bedrängte Verhältnisse, ließ sich jedoch dort noch in einem Konzert hören und besuchte hierauf Sondershausen. Hier hörte ihn Gerber, der Verfasser des bekannten Tonkünstlerlexikons, welcher über ihn berichtet, er habe sein Adagio noch immer so brav vorgetragen, daß sich gewiß

kein Orchester seines Spieles hätte schämen dürfen. „Und wenn ihm ja", so fährt Gerber fort, „ein oder der andere Ton mißlang, so war dies nicht die Schuld seiner Hand, sondern des schlechten und unreinen Bezuges auf seinem Instrument. Mehr noch wären vielleicht seine vorgetragenen Stücke zu tadeln gewesen, welche durchaus im Geschmacke um 40 Jahre zurück zu seyn schienen. Übrigens betrug er sich während seines Hierseyns durchaus als ein solider, kenntnißreicher und vollkommen gebildeter Mann, und ließ auch nicht das kleinste Merkzeichen von jenem Hange zur Unmäßigkeit (im Trinken) an sich bemerken. Aber in dürftigen Umständen war er. Und so wäre denn freilich seine edelmüthige Gattin für das von ihm erlittene Ungemach schrecklich gerochen. Dessen ungeachtet soll er noch von ihr von Zeit zu Zeit mit ansehnlichen Geldsummen unterstützt werden."

Maras Ende war traurig. Er ging, wie Gerber weiter berichtet, nach Holland, wo „sein unseliger Hang zur Trunkenheit so überhand nahm, daß er, nachdem er alles Ehrgefühl schien verloren zu haben, Tag und Nacht in Matrosen-Herbergen und elenden Bierhäusern zum Tanze aufspielte, bis ihn endlich der Tod, im Sommer 1808, zu Schiedam bey Rotterdam, von diesem elenden Leben befreite". Die Violoncellkompositionen Maras, welche in 2 Konzerten, 12 Solos mit Baßbegleitung, einem Duett mit Violine und einer Sonate mit Baß bestehen, blieben unveröffentlicht.

Um etwa 20 Jahre älter als Joh. Baptist Mara war der Böhme Joseph Zyka[1] (auch Zicka). Er empfing seine Bildung als Violoncellist in Prag und gehörte von 1743 bis 1764 der Kurfürstl. Kapelle zu Dresden an. Dann folgte er mit seinem Sohn Friedrich, welcher gleichfalls ein guter Cellist war, der Berufung als Kammermusiker nach Berlin, wo er nach Fétis 1791, nach Fürstenau aber erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts starb. Angeblich hinterließ er im Manuskript mehrere Cellokonzerte.

[1] Fétis sagt, Zyka sei gegen 1730 geboren. Doch fällt seine Geburt jedenfalls früher, da er nach Fürstenaus zuverlässiger Angabe (Geschichte der Musik und des Theaters am kurfürstlich sächsischen Hofe) bereits 1743 in der Dresdener Kapelle angestellt wurde, wogegen Fétis ihn irrtümlich erst 1756 Mitglied der genannten Kapelle werden läßt.

Als ein ausgezeichneter Violoncellist wird Johann Hettisch (Hetes) bezeichnet. Geboren 1748 in dem böhmischen Orte Liblin, genoß er seine Erziehung in dem Piaristenkollegium zu Schlan und ging darauf nach Prag, um sich künstlerisch auszubilden. Dort befand er sich noch im Jahre 1772. Weiterhin, und zwar um 1788, war er, wie Gerber berichtet, zu Lemberg in einem Kaiserl. Zivilamte bedienstet, so daß es scheint, als habe er in der Blüte seiner Jahre die berufsmäßige Ausübung der Kunst aufgegeben. Er starb 1793. Sein Spiel soll sich besonders durch schönen Ton ausgezeichnet haben. Nach Fétis hinterließ er mehrere Konzerte und Cello-Soli im Manuskript.

Der katholische Geistliche Franz Mensi, geb. am 27. März 1753 zu Bistra, wo sein Vater beim Grafen Hohenems Hofmeister war, beschäftigte sich frühzeitig mit Musik und wurde, als seine Eltern nach Prag zogen, Joseph Reichas[1] Schüler im Violoncellspiel, während Cajetan Vogel ihn in der Theorie unterrichtete. Mensi spielte auch Violine. Auf beiden Instrumenten galt er als ein geschickter Mann, und nicht minder in der Komposition. Ein Teil seiner Werke, welche in Kirchenmusiken, Symphonien und Quartetten bestehen, werden angeblich im Kloster zu Strahow aufbewahrt. Im Jahre 1808 lebte und wirkte Mensi noch als Pfarrer zu Pher. Er bildete auch Schüler. Unter diesen werden Joh. Brodeczky, Wenzel Czizek und ein Graf Spork genannt.

Als einer der bedeutendsten böhmischen Cellisten dürfte J. Stiastny (Stiasny) zu bezeichnen sein. Er wurde 1774 in Böhmen (nach Fétis zu Prag) geboren. Über seinen Bildungsgang, sowie über sein Leben sind nur spärliche Nachrichten vorhanden. Um 1800 war er angeblich im Prager Orchester. Auf dem Titel seines Op. 3, bestehend in einem Divertimento für Violoncell, bezeichnet er sich als Violoncellist des Großherzogs von Frankfurt. Da die ehemalige kurze Existenz des Großherzogtums Frankfurt, dessen Regent der Fürst Primas von Dalberg war, in die Jahre 1810—1814 fällt, so kann es kaum einem Zweifel unterliegen, daß Stiastny sich während derselben in Frankfurt aufhielt. Später, gegen 1820, führte er den Titel als „Musikdirektor von Nürnberg", und in dem soeben genannten Jahre lebte er in Mannheim. Von hier scheint er sich

[1] S. dens. S. 92 d. Bl.

nach Großbritannien begeben zu haben, denn mehrere seiner späteren Werke, wie z. B. die „Trois Duos concertants“ (Op. 8) und die „Six pièces faciles“ (Op. 9) sind Engländern zugeeignet. Unter diesen Kompositionen zeichnet sich das dem englischen Violoncellisten Rob. Lindley gewidmete Konzertino Op. 7 vorteilhaft vor den gleichartigen Erzeugnissen der anderen damaligen Cellokomponisten aus. Doch auch die übrigen Cellosätze J. Stiastnys, welche in Variationen (Op. 10), Rondo und Variationen (Op. 12), 2 Sonaten mit Baß (Op. 2), 12 leichten Stücken für 2 Cellos (Op. 4), 6 dergleichen (Op. 5), 3 konzertierenden Duos (Op. 6) und 6 Solos mit Baß (Op. 11) bestehen, sind so beschaffen, daß man sie zu den besseren Produkten der älteren Celloliteratur rechnen darf, wie sie denn auch für jene Zeit ganz neue Effekte enthalten.

Unter Stiastnys Schülern zeichnete sich Joseph Valentin Dont durch seine Leistungen als Quartett- und Orchesterspieler aus. Am 15. April 1776 zu Nieder-Georgenthal in Böhmen geboren, empfing er Stiastnys Lehre in Prag, wo er die Schule besuchte. Im Jahre 1804 wurde er in das Opernorchester des Wiener Kärtnertor-Theaters eingereiht, aus welchem er 1828 zum Burgtheater-Orchester hinübertrat. Am 14. Dezember 1833 starb er. Sein Sohn, mit Vornamen Jakob, ist der am 18. November 1888 dahingeschiedene Wiener Geiger, welcher sich durch die Herausgabe vorzüglicher Übungswerke für die Violine bekanntgemacht hat.

Der ältere Bruder Stiastnys, mit Vornamen Bernhard Wenzeslaus, geb. 1770 zu Prag, war gleichfalls Violoncellist und als erster Vertreter seines Instrumentes im Prager Theaterorchester tätig, dem er von 1796 ab angehörte. Von ihm wurden 6 Sonaten für 2 Violoncelle und 2 Lehrwerke veröffentlicht. Das eine derselben führt den Titel: „Il maestro e lo scolare, 8 imitazioni e 6 pezzi con fughe per due violoncelli“; das andere ist eine Celloschule, betitelt: „Méthode de Violoncelle“ in 2 Abteilungen. Diese Schule ist sorgfältig gearbeitet, doch etwas zu weitschweifig und trotzdem nicht erschöpfend, da die kompliziertere Technik des Cellospiels, namentlich in Betreff des Daumenaufsatzes, nicht entsprechende Berücksichtigung gefunden hat.

Unter den jüngeren böhmischen Cellisten zeichnete sich Wladislaw Alois aus, welcher am 15. Juni 1860 zu Prag geboren wurde und auf dem dortigen Konservatorium seine künstlerische Bildung

erhielt. Ende 1878 ging er nach Kiew, wo er in dem Musikinstitut der Kaiserl. Musikgesellschaft den Violoncell- und Klavierunterricht erteilte. In dieser Stellung verblieb er über sieben Jahre. Seit dem September 1887 war er als Solocellist an dem Kaiserl. Theater sowie an dem Konservatorium in Warschau tätig. Weitere Nachrichten über ihn fehlen.

Eine längere Reihe von Violoncellisten haben die Polen aufzuweisen. Sie beginnt mit Franz Xaver Woczitka, einem ausgezeichneten Künstler seines Faches, welcher gegen 1730 zu Wien geboren wurde. 1751—1755 war er in Diensten des Mecklenburg-Schweriner Hofes. In der Folge wurde er Mitglied der Kurfürstl. Kapelle zu München, wo er Anfang 1797 starb. Im Manuskript hinterließ er Konzerte und Sonaten fürs Violoncell, welche zu ihrer Zeit sehr geschätzt waren.

Nicol Zygmantowski, geb. um 1770 in Polen, zog, wie Gerber berichtet, „schon als Kind von 6¾ Jahren die Bewunderung aller derjenigen auf sich, welche Zeugen seiner Kunstfertigkeit waren; starb aber sehr jung“. Der polnische Graf Oginski[1], welcher ehedem als Polonäsenkomponist viel genannt wurde, sagt in seinen „Lettres sur la musique“, er habe Zygmantowski gehört, als derselbe zwölf Jahre alt gewesen sei, und fügt hinzu, daß derselbe ein erstaunliches Talent besessen habe.

Anton Heinrich Radziwill, Fürst zu Otyka und Nieswicz, geb. am 13. Juni 1775 im Großherzogtum Posen, war sehr musikbegabt und nicht allein ein angenehmer Violoncellist, sondern auch Komponist. In letzterer Eigenschaft machte er sich namentlich durch seine Musik zu Goethes „Faust“ bekannt. Für das Violoncell veröffentlichte er nur ein Werk, „Complainte de Maria Stuart“ mit Klavierbegleitung. Seine übrigen gedruckten Kompositionen bestehen in Vokalsätzen, von denen einige mit Gitarre- und Cellobegleitung gesetzt sind. Er wurde vom König von Preußen 1815 zum Statthalter des Großherzogtums Posen ernannt und starb in dieser her-

[1] Michael Kleophas, Graf Oginski, wurde am 25. September 1765 in Gurow bei Warschau geboren und starb am 31. Oktober 1833 in Florenz. Er war Großschatzmeister von Lithauen.

vorragenden Stellung am 7. April 1833. Einen Teil des Jahres brachte er gewöhnlich in Berlin zu. Dort war sein Haus der Sammelplatz künstlerischer Größen.

Korczmiet, eigentlich Kaltschmidt, von deutscher Abkunft, ein virtuosisch gebildeter Spieler, lebte und wirkte von 1811 bis 1817 in Wilna. Er besaß ein prachtvolles Stradivari-Cello, welches vorher dem Grafen Michael Wielhorsky gehört hatte. Dieses Instrument war später im Besitze Davidows. Über Korczmiet fehlen nähere Nachrichten.

Adam Hermann, geb. 1800 in Warschau, gleichfalls von deutscher Abkunft, war Mitglied des Kaiserl. Opernorchesters und Lehrer am Konservatorium zu Warschau, wo er gegen 1875 starb. Während der Jahre 1830—1870 hat er zahlreiche Schüler gebildet, von denen hier außer seinem Sohn Adam nur Komorowski, Thalgrün, Moniuszko und Kontski genannt seien.

Adam Hermann, der Sohn, welcher seinen Namen polonisierte und denselben in Hermanowski umwandelte, wurde 1836 zu Warschau geboren, empfing den ersten Cellounterricht von seinem Vater und besuchte von 1852 ab zur weiteren Ausbildung als Schüler Servais' das Brüsseler Konservatorium. Nach zwei Jahren von demselben mit dem ersten Preise entlassen, kehrte er in seine Heimat zurück und unternahm erfolgreiche Kunstreisen in Polen und Rußland. Um 1890 lebte er in tiefster Zurückgezogenheit in Warschau. Weitere Nachrichten fehlen.

Ignaz Komorowski, geb. am 24. Februar 1824 in Warschau, gehörte lange Jahre dem dortigen Theaterorchester an, nachdem er den Unterricht Adam Hermanns, des Vaters, genossen hatte. Als Komponist gelangte er durch seine reizenden, poetisch empfundenen Lieder in seinem Vaterlande zu großer Popularität. Er starb am 14. Oktober 1857.

Stanislaus Thalgrün, von deutscher Abkunft, wurde am 16. August 1843 zu Warschau geboren und war Mitglied des Theaterorchesters seiner Vaterstadt.

Boleslaw Moniuszko, geb. am 25. Oktober 1845, der Sohn des bekannten polnischen Tonsetzers Stanislaus Moniuszko, gehörte um 1890 dem Warschauer Theaterorchester an.

Sigismund Kontski endlich machte sich nach seiner Ausbildung durch Hermann in Petersburg seßhaft.

Der chronologischen Ordnung nach folgt auf Hermann, den Vater, Samuel Kossowski, geb. 1805 in Galizien. Er bildete sich nahezu allein auf autodidaktischem Wege aus und erreichte trotzdem einen hohen Grad von Virtuosität auf dem Violoncell. Während der Jahre 1842—1852 konzertierte er mit Beifall in Wien, Berlin, Warschau, Kiew usw. 1851 starb er zu Kobryn im Gouvernement Grodno.

Josph Szablinski, geb. am 8. Juni 1809 zu Warschau, war dort mehr als 40 Jahre als erster Cellist am Kaiserl. Theater tätig. Er zeichnete sich durch schönen Ton und echt musikalische Vortragsweise aus. In besonderer Schätzung stand er als Quartettspieler.

Stanislaus Szczepanowski, geb. 1814 bei Krakau, hatte es im Violoncell- und Gitarrespiel so weit gebracht, daß er sich während des Jahres 1839 auf beiden Instrumenten als Konzertgeber in Frankreich und England mit ungewöhnlichem Erfolg produzieren konnte. Auch in Berlin ließ er sich 1843 mit Beifall hören. Um 1875 starb er.

Moritz Karasowski, geb. am 22. September[1] 1823 zu Warschau, war Schüler des dortigen ehemaligen Musikdirektors Valentin Kratzer im Violoncell- und Klavierspiel und wurde 1852 Mitglied des Warschauer Theaterorchesters. In den Jahren 1858 und 1860 machte er Studienreisen, auf denen er Berlin, Wien, Dresden, München, Köln und Paris besuchte. Seit 1864 gehörte er als Königl. Kammermusikus der Dresdener Kapelle an. In Dresden starb der Künstler am 20. April 1892.

Außer einigen Kompositionen für Gesang und Violoncell mit Klavierbegleitung, von denen „Rêverie du soir", ein Notturno und eine Elegie namhaft zu machen sind, veröffentlichte Karasowski mehrere Schriften in polnischer Sprache, wie z. B. eine „Geschichte der polnischen Oper" (1859), „Haydns und Mozarts Leben" (1860 und 1868), „Chopins Jugendzeit" (Teil I 1862, Teil II 1869) und biographische Skizzen Rob. Schumanns, Franz Liszts und Edmund Kretschmers. Seine bedeutendste musikliterarische Arbeit ist: „Friedrich Chopin, sein Leben, seine Werke und seine Briefe." Dieselbe erschien 1877 in deutscher Übersetzung, welche noch weitere umgearbeitete und vermehrte Auflagen erlebte.

---

[1] Nicht am 2. September, wie hier und da angegeben ist.

Johann Karlowicz, geb. am 28. Mai 1836 in Litauen, erhielt seine Ausbildung als Cellist durch Julius Lyko in Wilna, Göbella in Moskau, Sebastian Lee, und von 1859—1860 schließlich noch durch Servais in Brüssel. Einige Jahre erteilte er am Warschauer Konservatorium Unterricht. In seinem Vaterlande genießt Karlowicz den Ruf eines gelehrten Linguisten.

Joseph Adamowski, geb. 1862 in Warschau, absolvierte seine Studien, nachdem er die Musikschule seiner Vaterstadt einige Zeit besucht hatte, unter Fitzenhagen auf dem Moskauer Konservatorium in den Jahren 1877—1883. Beim Ausscheiden aus demselben wurde er durch Verleihung eines Diploms und der großen silbernen Medaille ausgezeichnet. Nachdem er Konzertreisen in Polen und Galizien gemacht hatte, wurde er zum Lehrer am Krakauer Konservatorium ernannt, welchem er bis 1887 angehörte. Sodann war er ohne Stellung und lediglich als Konzertspieler tätig. Adamowski wird als ein tüchtiger Violoncellist bezeichnet. Weitere Nachrichten über sein Leben fehlen.

Von den ungarischen Violoncellisten haben sich nur Kletzer und Hegyesi in weiteren Kreisen bekanntgemacht.

Fery Kletzer, geb. um 1830 in Ungarn, reiste während der sechziger Jahre als Konzertgeber. Seine Leistungen zeugten von nicht gewöhnlicher Begabung, entbehrten aber der höheren künstlerischen Durchbildung. Dennoch gelangte er zu einem gewissen Ruf, da sein Name damals viel in den Zeitungen erwähnt wurde. Seitdem ist er verschollen.

Einen ungleich höheren Standpunkt nahm Louis Hegyesi, geb. am 3. November 1853 zu Árpás, ein. Mit acht Jahren kam er nach Wien und empfing dort den ersten Unterricht von dem Violoncellisten Denis. Weiterhin ließ er sich ins Wiener Konservatorium aufnehmen, wo er Schlesingers Schüler wurde. Um noch mehr für seine Ausbildung zu tun, ging er 1865 nach Paris zu Franchomme. Der Ausbruch des Deutsch-Französischen Krieges veranlaßte ihn, im Sommer 1870 nach Wien zurückzukehren, wo er Anstellung im Orchester der Hofoper fand. Fünf Jahre später trat er an Stelle Hilperts ins Florentiner Quartett, dem er bis zu dessen Auflösung angehörte. Von da ab reiste Hegyesi als Solist. 1887

aber folgte er dem Ruf nach Köln als erster Cellist der Gürzenich-Konzerte, sowie als Lehrer an der Rheinischen Musikschule. In Köln starb der treffliche Künstler am 27. Februar 1894.

Nach dem Orte seines Wirkens reihen wir an dieser Stelle den Violoncellisten Siegmund Bürger an, über den nähere Nachrichten nicht vorhanden sind. Bürger war lange Jahre als Soloviolon-cellist an der kgl. ungarischen Oper in Budapest tätig und starb im oder um das Jahr 1908.

Eine Anzahl weiterer zeitgenössischer Violoncellisten, über die Näheres nicht in Erfahrung gebracht werden konnte, da in drei Fällen die Adressen fehlten, in den übrigen die an sie gesandten Briefe nicht beantwortet wurden, sei im folgenden aufgeführt. Es sind Serge Barjansky, Franz Bennat, Franz Borisch, Pablo Casals, Guilh. Casals-Suggia, Jean Gérardy, Ant. Hegner, drei Künstler des Namens Hekking (Anton, André und Hekking-Denancy), Jos. Hollman, Rudolf Krasselt, Jos. Melzer, Percy Such, Georg Wille und Artur Williams. Als die bedeutendsten derselben kommen Casals, Serge Barjansky sowie Jean Gérardy in Frage.

Über Casals macht Riemann (Lex. 7. Aufl., 1909) die Angaben, daß er am 30. Dez. 1876 in Veudrell (Katalonien) geboren und Schüler von J. Garcia und J. Rosereda zu Barcelona sowie Thom. Breton in Madrid sei. Außer durch große Konzertreisen hat er auch als Komponist seinen Namen bekanntgemacht. Seit 1897 ist er Lehrer seines Instrumentes am Konservatorium in Barcelona.

Riemann berichtet noch über folgende obiger Künstler:

„Jean Gérardy, geboren am 7. Dez. 1877 zu Spaa, Schüler des Lütticher Konservatoriums (Richard Bellmann) macht seit 1888 Aufsehen als ausgezeichneter Cellovirtuos.

Anton Hegner, geb. 2. März 1861 zu Kopenhagen, wurde nach Absolvierung des dortigen Konservatoriums Solocellist des Philharm. Orchesters. Seit 1892 konzertierte er in Deutschland und Nordamerika.

Anton Hekking, am 7. Sept. 1856 zu Haag geboren, besuchte das dortige Konservatorium, sodann das Pariser, wo er unter Chevillard und Jacquard studierte. Weiterhin war er Solocellist des Bilseorchesters (Berlin), im Philharmonischen Orchester (1882,

1884—88, 1898—1902) tätig und hielt sich im Gefolg seiner Konzertreisen längere Zeit in Amerika auf. 1902 begründete er mit dem Geiger A. Wittenberg und dem Pianisten A. Schnabel populäre Kammermusikabende in Berlin.

Joseph Hollman wurde am 16. Oktober 1852 zu Maastricht geboren, ist Schüler von Servais (Brüssel) und Kgl. Niederländischer Kammermusikus[1].

Georg Wille, am 20. Sept. 1869 zu Greiz als Sohn des dortigen Stadtmusikdirektors geboren, Schüler von Jul. Klengel am Leipziger Konservatorium, trat 20jährig in das Gewandhausorchester ein. 1899 wurde er als Solocellist und Hofkonzertmeister der Königl. Kapelle nach Dresden berufen, wo er auch am Konservatorium Unterricht erteilt. Wille veröffentlichte gute Tonleiterstudien."

Schlußwort.

Ein Rückblick auf den Entwickelungsgang, welchen das Violoncellspiel seit Beginn des 19. Jahrhunderts genommen hat, läßt erkennen, daß dieser Kunstzweig sich bis zu einer Stufe vervollkommnet hat, über die hinaus kaum noch eine wesentliche Steigerung möglich sein dürfte. Dieses Resultat ist nicht nur dem verdienstlichen Wirken der tonangebenden Violoncellisten zuzuschreiben — und hier muß nächst Romberg und Dotzauer vor allem an Friedrich Kummer, Aug. Franchomme und François Servais erinnert werden — sondern auch jenen deutschen Tonmeistern, welche das Violoncell in den Bereich ihres Schaffens zogen.

Schon Haydn und Mozart stellten in ihren Streichquartetten diesem edeln Instrument mitunter Aufgaben, die zur Förderung der Technik und des Ausdrucksvermögens desselben mit beitrugen. Um vieles weiter ging aber darin Beethoven. Nicht nur in seinen Streich- und Klaviertrios, sowie in seinen Quartetten, sondern auch in seinen Sonaten[2] Op. 5, 69 und 102 und in dem sogenannten

---

[1] Über Hollman vergl. auch „Nachträglich" am Schlusse des Buchs.

[2] Aller Wahrscheinlichkeit nach waren Beethovens spätestens 1796 komponierte Cellosonaten Op. 5 die ersten ihrer Gattung. Die von Bonifazio Asioli geschriebene Sonate für Klavier und Violoncell, welche Fr. Grützmacher in neuer Ausgabe herausgegeben hat, entstand, wie aus den von Fétis in seiner „Bio-

Tripelkonzert (Op. 56) steigerte er die Anforderungen an das Violoncell dermaßen, daß damit in gewissen Beziehungen ein wesentlicher Fortschritt für die artistische Behandlung des Instrumentes gegeben war. Zugleich wirkte er durch seine soeben erwähnten Werke anregend auf die produktive Tätigkeit der Folgezeit im Gebiete der Cellokomposition ein. Besonders erhielt die letztere in betreff der Sonate einen ansehnlichen Zuwachs. Es seien hier nur die Namen der bekanntesten neueren Tonsetzer erwähnt, welche in der gedachten Richtung tätig waren. Sie folgen in alphabetischer Ordnung:

Ashton, S. Bagge, W. Sterndale-Bennet, Joh. Brahms, J. Brüll, Chevillard, Fr. Chopin, A. Dietrich, Dohnanyi, F. Dräseke, Rob. Fuchs, F. Gernsheim, Godard, Goldmark, Grädener, E. Grieg, Herzogenberg, F. Hiller, Huber, F. Hummel, Jensen, Karz-Ehlert, F. Kiel, J. Klengel, Krehl, J. Labor, F. Lachner, Martucci, F. Mendelssohn-Bartholdy, J. Moscheles, Nawratil, Niggli, J. L. Nikodé, G. Onslow, Pfitzner, Rachmaninoff, J. Raff, M. Reger, K. Reinecke, J. Rheinberger, J. Röntgen, A. Rubinstein, Camille Saint-Saëns, Xaver Scharwenka, Bernh. Scholz, G. Schumann, Rich. Strauß, W. Taubert, Thuille, Witte, Wolfrum.

Konzerte und Konzertstücke mit Orchester für das Violoncell schrieben u. a.:

E. d'Albert, Bazzini, H. Becker, B. Coßmann, Davidow, A. Dietrich, Dohnanyi, Dwořák, Eckert, Fitzenhagen, Franchomme, Gernsheim, van Goëns, Goltermann, Grädener, Friedr. und Leopold Grützmacher, E. Hartmann, Jos. Haydn, F. Hiller, H. Hofmann, J. Klengel, A. Klughardt, Kummer, E. Lalo, de Lange, A. Lindner, Molique, Moór, A. Piatti, Popper, J. Raff, C. Reinecke, B. Romberg, A. Rubinstein, C. Saint-Saëns, Scholz, C. Schröder, Ch. Schuberth, Rob. Schumann, F. Servais, Sinigaglia, Sitt, Svendsen, de Swert, Taubert, Vieuxtemps, R. Volkmann, Witte, Zilcher. Auch ist an dieser Stelle des Konzertes für Violine und Violoncello von Johannes Brahms zu gedenken[1].

graphie universelle", Bd. I, S. 155 über den genannten Komponisten gegebenen Daten geschlossen werden darf, erst zu Anfang des 19. Jahrhunderts.

[1] Eine gedrängte Übersicht der Konzertliteratur für Violoncello in Scherings Geschichte des Instrumentalkonzerts, S. 212 f.

Außerdem existiert eine nicht geringe Zahl größerer und kleinerer Cellokompositionen, von denen an dieser Stelle nur genannt seien: Max Bruchs „Kol Nidrei", Op. 47; Chopins Introduktion und Polonäse brillant, Op. 3, und Duo concertant über Themen aus Robert der Teufel (die Cellopartie rührt von Franchomme her); Fr. Gernsheims hebräischer Gesang „Elohenu"; Ferd. Hillers Duo für Pianoforte und Violoncell, Op. 22, und 2 Serenaden Op. 109; Fr. Kiels 3 Stücke für Violoncell und Pianoforte Op. 12; Fr. Lachners Serenade für 4 Violoncelle, Op. 29, und Elegie für 5 Violoncelle Op. 160; Limmers Trio für 3 Violoncelle und Quartett für 4 Violoncelle; M. Marx' 3 Quartette für 4 Violoncelle; Maurers Nocturno für 4 Violoncelle; Felix Mendelssohns Variationen für Pianoforte und Violoncell, Op. 17; Ign. Moscheles' Duo concertant, Op. 34; L. Papes 6 Serenaden für 4 Violoncelle; K. Reineckes „drei Stücke", Op. 146; Ferd. Ries' „air russe varié" sowie Introduktion und Rondo „sur une danse russe"; Rob. Schumanns 5 Stücke im Volkston, Op. 102, sowie L. Spohrs Potpourri für Violine und Violoncell über Themen aus Jessonda. Huber, Volkmann, Tschaikowski und manche andere wären noch zu nennen [1].

Rechnet man die zahlreichen Kompositionen hinzu, welche die Violoncellisten von Fach im 19. Jahrhundert an weiteren Konzerten und Konzertstücken, sowie Variationen, Phantasien, Duetten für ihr Instrument lieferten, so ergibt sich, daß die Violoncell-Literatur im Laufe der Zeit zu einer großen Umfänglichkeit angewachsen ist.

Hierzu gesellt sich aber schließlich eine stattliche Anzahl von Werken der älteren Violoncello- und Gambenliteratur, die selbst seitens der Violoncellisten von Fach noch nicht in dem gebührenden Maße berücksichtigt wird, obwohl bereits ein großer Teil davon in mehr oder weniger guten Neuausgaben vorliegt. Nur kurz sei an einige der dahin gehörenden Werke erinnert: an Seb. Bachs 3 Sonaten mit Klavier und 6 Sonaten für Violoncell allein, an eine Sonate seines Sohnes Philipp Emanuel sowie sein

[1] Ich habe oben nur den bemerkenswertesten Teil der neueren und neuesten Violoncellkompositionen verzeichnet. Im übrigen verweise ich auf Philipp Roths „Führer durch die Violoncell-Literatur". Breitkopf & Härtel in Leipzig. 1888, zweite vermehrte Aufl., bearb. v. Carl Hüllweck. 1898.

sehr schönes Violoncellkonzert (weitere Konzerte von Tartini und Boccherini), an die Sonaten von Händel, Asioli, Boccherini, Geminiani, F. M. Veracini, die genialen Gambensonaten von Aug. Kühnel nicht zuletzt, und eine ganze Reihe andere. Eine vortreffliche Übersicht über diese und weitere Schätze älterer Violoncellmusik, auf die hiermit verwiesen sei, bot kürzlich im Kunstwart Dr. Hermann Cramer, ein ausgezeichneter Kenner dieser Literatur und selber ein sehr begabter, gründlich durchgebildeter Spieler (Schüler von Jul. Klengel).

Es steht zu hoffen, daß mit steigender Verbreitung der wirklichen Violoncell-Literatur und Ausbildung des Geschmacks für dieselbe der leidige Notbehelf des Spielens eingerichteter Violin-, Klavier- und Gesangsmusik mehr und mehr verschwinden oder wenigstens auf den ihm zukommenden bescheidenen Raum eingeschränkt werden wird.

Die Etüdenkomposition für das Violoncell ließ in den ersten Dezennien des 19. Jahrhunderts noch viel zu wünschen übrig. Dadurch mag der seinerzeit angesehene Theoretiker Siegfried Wilhelm Dehn[1], welcher sich in jüngeren Jahren mit dem Cellospiel befaßt hatte, veranlaßt worden sein, einen Teil — in Summa 22 — der Kreutzerschen Violinetüden für das Violoncell zu übertragen. Diese im Juni 1831 von ihm veröffentlichte Arbeit kann indessen als keine besonders glückliche Errungenschaft bezeichnet werden. Die Finger- und Bogentechnik des Violoncells beruht eben auf wesentlich anderen Voraussetzungen wie diejenige der Violine. Und da jene Etüden aus der Natur des letzteren Instrumentes herausgeschrieben sind, so ist es evident, daß sie sich nur sehr bedingungsweise für das Violoncell verwerten lassen. Wundernehmen darf es daher nicht, daß die von Dehn in bester Absicht transkribierten Kreutzerschen Übungen in Vergessenheit geraten sind, seitdem die Violoncellisten mehr und mehr für eine sach- und fachgemäße Etüdenliteratur gesorgt haben, welche gegenwärtig auch zu einer reichlichen angewachsen ist.

Während der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hat sich die solistische Behandlung des Violoncells in gewissen Beziehungen auf bemerkenswerte Weise zu ihrem Vorteil geändert. Man bevorzugt

[1] Geb. 1799 zu Altona, gest. 1858 zu Berlin.

nicht mehr die hohen und höchsten Tonlagen des Instrumentes wie zu Rombergs Zeiten, sondern bewegt sich hauptsächlich in der seinem Charakter angemesseneren Tenorlage, ohne doch dabei die Tiefe und Höhe zu vernachlässigen. Namentlich hat dadurch die Passagenbildung gewonnen. In betreff derselben kann freilich das Violoncell mit der Violine hinsichtlich des Glanzes und der Behendigkeit nicht rivalisieren. Schon die bei weitem längeren und dickeren Saiten desselben, von denen die beiden unteren mit entsprechend starkem Draht besponnen sind, bilden ein natürliches Hemmnis für die rasche Ansprache der Töne in schnell bewegten Gängen und Figuren. Dazu kommt noch der, wenn auch kräftige und markige, so doch etwas gedeckte Klang auf den tieferen Saiten, wodurch eine brillante Wirkung erschwert ist. Dies macht sich namentlich in den Violoncellkonzerten mit voller Orchesterbegleitung fühlbar. Dafür hat das Violoncell jedoch den Vorzug, daß es weit weniger zu solchen virtuosischen Ausschreitungen und Verirrungen verleitet, wie die leichtbewegliche, mancherlei unwürdige Tändeleien begünstigende Violine. Schon der männliche, vorzugsweise zum Gravitätischen neigende Charakter des Violoncells bewahrt davor. Freilich gebietet dies Tonwerkzeug nicht ganz über den Reichtum an Ausdrucksmitteln, welchen die Violine als Soloinstrument zu entfalten vermag. Zwar im Flageolett und Pizzicato ist es derselben mindestens ebenbürtig, aber in der Geläufigkeit und Geschmeidigkeit des Figurenwesens, sowie im doppelgriffigen Spiel sind ihm gewisse Grenzen angewiesen. Es hängt das einerseits mit der weitgriffigen Mensur des Violoncells und andererseits mit dem Umstand zusammen, daß doppelgriffige Kombinationen sich auf demselben weit weniger für die tieferen als für die höheren Saiten und Tonlagen eignen, — ein Umstand, welcher bei der Geige gar nicht in Frage kommt.

Eine seiner stärksten Seiten besitzt das Violoncell als Soloinstrument im Kantilenenspiel. Hierin wird es von keinem anderen Instrument übertroffen. Wenn die Violine im schmelzenden sopran- und altartigen Gesang bald jungfräulich zart und bald hell aufjubelnd zu uns spricht, so bewegt das vorzugsweise in der Tenor- und Baßlage schön wirkende Violoncell unser Gemüt durch die bestrickende Sonorität und imponierende Mächtigkeit seiner Tongebung, sowie durch den elegischen Ausdruck, welcher ihm vermöge

seiner eigentümlichen Klangfarbe mehr eigen ist als der Violine. Beide Instrumente machen sich mithin keine Konkurrenz, sondern ergänzen vielmehr einander gegenseitig. Ebenso verhält es sich mit den Aufgaben, welche ihnen im Bereich der Kammer- und Orchestermusik zufallen.

Zu wünschen bleibt, daß die kommenden Generationen alles dasjenige, was bis dahin für die Kunst des Violoncellspiels in unermüdlich hingebender Arbeit auf verdienstliche Weise geleistet worden ist, weiter pflegen und erhalten, zugleich aber auch, daß die aufs sorgfältigste und feinste durchgebildete Technik des Instrumentes, welchem diese Blätter gewidmet sind, stets nur im Dienst der wahren, echten Kunst Verwendung finden möge.

Nachträglich.

Einem während der Drucklegung eingetroffenen Briefe von Joseph Hollman entnehme ich die folgenden, das S. 240 über ihn Angeführte ergänzenden Notizen: Hollman erhielt am Brüsseler Konservatorium 1870 einen Preis für Komposition und Violoncell. Weiterhin war er am Konservatorium in Paris tätig, wo er noch heute lebt.

Der Künstler hat verschiedene Konzertreisen in Europa sowie Nord- und Südamerika unternommen. Meister Saint-Saëns widmete ihm kürzlich sein neues (zweites) Violoncellkonzert. Hollman verfaßte mehrere Kompositionen für sein Instrument mit Begleitung von Orchester resp. Klavier, und Lieder mit obligatem Violoncello.

Violoncellschulen

von Mitte des 18. Jahrhunderts bis auf die Gegenwart[1].

(Ohne Gewähr für Vollständigkeit.)

Alexander, Joseph, Anleitung zum Violoncellspiel. (1801.)

Azaïs[2] (?).

Aubert, Pierre François Olivier, Méthode pour le Violoncelle, Op. 11.

Banger, G., Praktische Violoncellschule. 3 Hefte, Op. 35. (1877.)

Baudiot, Charles Nicolas, Méthode complète de Violoncelle, Op. 25. (1826?)

Baumgärtner, Joh. Baptist, Instruction de musique théorique et pratique à l'usage du violoncelle. (1774 oder 1777.)

Benito, Cosme de, Nouvelle Méthode élémentaire de Violoncelle.

Bideaux, Dominique, Grande et nouvelle méthode raisonnée pour le violoncelle. (1802.)

Bréval, Jean Baptiste, Méthode raisonnée de violoncelle. (1804.) (Diese Violoncellschule erschien 1810 zu London in englischer Übersetzung von J. Peile unter dem Titel: „New instruction for the violoncello, being a complete Key of the Knowledge of that Instrument.")

Chevillard, Pierre Alexandre François, Méthode complète de violoncelle, contenant la théorie de l'instrument, des gammes, leçons progressifes, études, airs variés et leçons pour chacune des positions.

Corrette, Michel, Méthode théorique et pratique, pour apprendre en peu de tems le Violoncelle dans sa perfection. Ensemble des Principes de Musique avec des Leçons, à I, et II Violoncelles. La Division de la Corde pour placer s'il on veut dans les commencemens, des Lignes traversalles sur le manche du Violoncelle. Plus une petite Methode particuliere pour ceux qui joüent de la Viole, et qui veullant joüer du Violoncelle, composée par Michel Corrette. XXIVe Ouvrage. A Paris. MDCCXLI.

---

[1] Dieses Verzeichnis ist nicht chronologisch, sondern nach Maßgabe der Autornamen alphabetisch geordnet worden, weil nicht von allen Violoncellschulen die Zeit der Veröffentlichung zu bestimmen war.

[2] Die mit (?) versehenen Namen der Verfasser von Violoncellschulen fanden sich ohne nähere Angabe in des Verfassers Handexemplar und wurden vom Herausgeber einfach übertragen. Behufs der Titel ihrer Schulen ließ der Rothsche Führer im Stich.

Crouch, F. W., Complete Treatise on the Violoncello.

Cupis, Jean Baptiste, Méthode nouvelle et raisonnée pour apprendre à jouer du violoncelle, où l'on traite de son accord, de la manière de tenir cet instrument avec aisance, de celle de tenir l'archet, de la position de la main sur la touche, du tact, de l'étendue du manche, de la manière de doigter dans tous les tons majeurs et mineurs, etc. Paris. (Vor 1800?)

Dancla, Arnaud, Méthode de violoncello.

Debrnow (?).

Deswert, Jules, The Violoncello. (1882.)

—— Gradus ad Parnassum oder der moderne Mechanismus des Violoncells. Op. 50. Drei Teile.

Dotzauer, Justus Johann Friedrich, Violoncellschule, Op. 165. (1832.)

—— Violoncellschule für den ersten Unterricht, Op. 126. (1836.)

—— Praktische Schule des Violoncellspiels. 4 Hefte, Op. 155.

—— Schule des Flageolettspiels, Op. 147. (1837.)

Duport, Jean Louis, Essai sur le Doigté du Violoncelle et sur la conduite de l'Archet, dédié aux Professeurs de Violoncelle. (Vor 1819.)

Forberg, Friedrich, Violoncellschule, Op. 31. (1882.)

Froehlich, Joseph, Violoncellschule. (1810 oder 1811.)

Groß, Johann Benjamin, Elemente des Violoncellspiels, Op. 36. (1840.)

Gunn, John, The theory and practice of fingering the violoncello, containing rules and progressive lessons for attaining the Knowledge and command of the whole compass of the instrument. (1793.)

Hardy, Violoncello preceptor, with Scales for fingering in the various Keys. (Gegen 1800.)

Heberlein, Hermann, Violoncellschule, neueste, praktische und leicht verständliche Methode für Schul- und Selbstunterricht. (1887.)

Henning, Karl, Kleine Violoncellschule, Op. 37. (1864.)

Hus-Desforges, Pierre Louis, Méthode pour le violoncelle. (Vor 1838.)

Kastner, G., Elementarschule. (1846.)

Kauer, Ferdinand, Kurzgefaßte Anweisung das Violoncell zu spielen. (1788.)

Kummer, Friedrich August, Violoncellschule, Op. 60. (1839.)

Lanzetti, Salvatore, Principes du doigter pour le violoncelle dans tous les tons. (Vor 1770.)

Leboue, Charles Joseph, Méthode de violoncelle.

Lee, Sebastian, Ecole du violoncelliste. (1845.)

—— Méthode pratique pour le Violoncelle admise au nombre des ouvrages élémentaires servant à l'enseignement dans le Conservatoire de Musique, Op. 30.

Méthode de Violoncelle et de Basse d'Accompagnement rédigée par Mrs Baillot, Levasseur, Catel et Baudiot. (1804.)
(Supplement zu dieser Schule: Exercices pour le Violoncelle dans toutes les positions du pouce.)

Miné (?).

Müntzberger, Joseph, Nouvelle Méthode pour le violoncelle. (Vor 1800?)

Neruda (?).
Rachelle, P., Breve Metodo, Op. 14.
Raoul, Jean Marie, Méthode de violoncelle, contenant une nouvelle exposition des principes de cet instrument, Op. 4. (Vor 1837.)
Rapp, L., Praktischer Lehrgang für das Violoncellspiel, Op. 20.
Reinagle, Joseph, Concise introduction to the art of playing the violoncello. (Vor 1836.)
Romberg, Bernhard, Violoncellschule. (Vor 1841.)
Roth, Philipp, Violoncellschule, Op. 14. (1887.)
Schröder, Karl, Praktischer Lehrgang des Violoncellspiels. (1878.)
—— Schule der Tonleitern und Akkorde, Op. 29. (1877.)
—— Violoncellschule, Op. 34. (1876.)
—— Schule des Trillers und Staccatos, Op. 39. (1878.)
Siedentopf, C., Violoncellschule, Op. 16.
Stiastny (Stiasny), Bernhard W., Méthode de Violoncelle. (1832.)
Stransky, Joseph, Elementarschule des Violoncellspiels. (1882.)
Swert, Jules de, s. Deswert.
Thompson 1799 (?).
Tietz, Heinrich, Praktischer Lehrgang für den ersten Unterricht im Violoncellspiel.
Tillière, Joseph Bonaventure, Méthode pour le violoncelle, contenant tous les principes nécessaires pour bien jouer de cet instrument. (1764.)
Uberti (?).
Warot, Adolph, Méthode pour le Violoncelle.
Werner, Joseph, Violoncellschule, Op. 12. (1882.)
Zaccagna (?).
Zimmer, Fr., Theoretisch-praktische Violoncellschule, Op. 20. (1879.)

NB. Noch einige weitere Violoncellschulen findet man in dem mehrfach erwähnten Führer durch die Violoncell-Literatur von Philipp Roth. — Auch sei an dieser Stelle nochmals auf das neuerdings erschienene „Handbuch der Violoncell-Literatur“ von Br. Weigl aufmerksam gemacht.

Namen- und Sachregister.

(Die in dem Einleitungsabschnitt d. Bl. erwähnten Gambenspieler sind im nachstehenden Register ausdrücklich als solche bezeichnet, um sie von den Violoncellisten zu unterscheiden.)